R O M Â N I A

MINISTERUL EDUCAŢIEI NAŢIONALE

UNIVERSITATEA „1 DECEMBRIE 1918” ALBA IULIA

FACULTATEA DE TEOLOGIE ORTODOXĂ

Pr. Conf. Univ. Dumitru Vanca

INTRODUCERE ÎN ARTA BIZANTINĂ

1

Curs pentru programul de *Muzică religioasă*

Acest material poate conţine greşeli de redactare, tehnoredactare şi de exprimare, din acest motiv vă rog să nu-l consideraţi un „produs finit”.

Alba Iulia

2015-2016

INFORMAŢII UTILE

- **Informaţii generale**

Cursul de ***Introducere în Arta şi Arhitectura bizantină*** este un curs opţional, destinat studenţilor de la programul de studii de licenţă *Muzică religioasă a* Facultăţii de Teologie Ortodoxă din cadrul Universităţii „1 Decembrie 1918" din Alba Iulia. Caracterul formativ al cursului este „complementar" întrucât cunoştinţele furnizate în cadrul acestui curs complectează pregătirea de bază şi fundamentală a viitorilor dirijori de coruri şi cântăreţi bisericeşti.

Scopul imediat al cursului este familiarizarea studenţilor cu evoluţia artei şi arhitecturii bizantine, modul în care s-au dezvoltat artele în Imperiul creştin, în principal cu arhitectura şi iconologia, dar mai ales cu semnificaţiile teologice ale acestor arte. Ca viitori dirijori şi cântăreţi bisericeşti, cunoaşterea acestor informaţii le este necesară pentru întregirea cunoştinţelor şi înţelegerea sensurilor, semnificaţiilor teologice, precum şi a tendinţelor în manifestările artistice în spaţiul Bisericii Ortodoxe. Deşi cursul nu se ocupă cu toate artele apărute în Imperiul bizantin, informaţiile vor fi necesare şi suficiente pentru înţelegerea liniilor generale ale fenomenelor artistice majore din spaţiul ortodox .

- **Date de contact ale titularului de curs**



Dumitru Adrian VANCA este conferenţiar universitar, specialist în Teologia liturgică şi autor a mai multor lucrări de specialitate (a se vedea CV-ul postat pe site-ul Facultăţii de Teologie Ortodoxă din Alba Iulia)

Adresa: Bd. „1 Decembrie 1918", nr. 13,
Alba Iulia (AB) - 510207
Tel. / Fax: 0258/835.901
Web: http://www.fto.ro/
E-mail dumitru.vanca@uab.ro

- **Condiţionări de parcurs academic**

În principiu, pentru cunoaşterea şi înţelegerea fenomenelor artistice din spaţiul creştino-bizantin ar fi necesară parcurgerea unor discipline care nu fac parte din aria curriculară fundamentală a programelor de licenţă din domeniul artele spectacolului, cum sunt *Studiile biblice, Istoria şi spiritualitatea bizantină* dar şi *Teologia dogmatică*. Totuşi, întrucât studenţii la programul de Muzică religioasă nu au acces la astfel de informaţii, cursul nostru este conceput să suplinească şi aceste informaţii.

- **Evaluarea şi notarea**

Evaluarea studenţilor se face printr-o formă de examinare scrisă – Examen. Studenţii vor acorda o atenţie deosebită informaţiilor de bază furnizate la curs şi la seminarii, dar şi celor complementare obţinute din parcurgerea atentă a bibliografiei indicate.

În principiu, atât examinarea va fi făcută pe baza a câtorva subiecte formulate de profesor şi extrase public de studenţi înaintea examinării.

Timpul de examinare este de minim 60 minute pentru proba scrisă şi maxim 15 minute pentru o eventuală examinare orală.

Utilizarea de materiale bibliografice neautorizate în timpul examenului, ca şi recurgerea la mijloace tehnice de consultare a bibliografiei pe durata examinării (e.g. casca *bluetooth* sau alte mijloace *high-tech*, similare) constituie fraudă şi se sancţionează cu excluderea studentului din examen; instrumentele folosite pentru fraudarea examenului, împreună cu un proces verbal de constatare, semnat de supraveghetor şi de doi studenţi (cei mai apropiaţi de persoana incriminată) vor fi predate Consiliului facultăţii pentru soluţionare în conformitate cu Regulamentul facultăţii.

- **Observaţii finale**

Studenţii afectaţi de dezabilităţi motorii sau intelectuale sunt invitaţi să contacteze titularul de curs pentru a identifica eventualele soluţii care să ofere acestora şanse egale cu a celorlalţi cursanţi.

Strategia de învăţare recomandată este prezenţa continuă şi constantă la cursuri, fixarea materialului parcurs prin revizuirea notiţelor şi citirea bibliografiei în timpul semestrului.

Pentru eventualele nelămuriri, studenţii sunt invitaţi să se adreseze titularului de curs în fiecare zi de luni, între orele 14-15 sau pe adresa de poştă electronică: vancadum@yahoo.com . (În timpul cursului sunt permise întrebări pentru clarificare, cu condiţia de a nu întrerupe unităţile logice de expunere a temelor şi ideilor).

- **Bibliografia obligatorie**

  - BRANIŞTE, Ene, *Liturgica generală*, vol. II, (ed. a III-a), Edit. Episcopiei Dunării de Jos, Galaţi, 2002 (pot fi folosite şi ediţiile anterioare);
  - TAFT, Robert, *Ritul Bizantin*, trad. D. Vanca & A. Mehes, Edit. Reîntregirea, Alba Iulia 2008.
  - PALADE, Mihaela, *O posibilă erminie arhitecturală*, Sophia, Bucureşti 2004;
  - PANOFSKY, Erwin, *Arhitectura gotică şi gândire scolastică,* Anastasia, Bucureşti 2002,
  - USPENSKY, LEONID, *Teologia icoanei,* Anastasia, Bucureşti 1994,
  - VANCA, Dumitru, *Icoana şi cateheza*, Reîntregirea, Alba Iulia 2005;
  - VANCA, Dumitru, *Spaţiul sacru al Bisericii până la Constantin cel Mare,* în Rev. «Cr. Ort.» anul

VIII (2003), nr. 2;

Pentru o bună cunoaştere a cultului creştin, pe parcursul anului academic vor fi recomandate şi alte titluri.

ARTA CREŞTINĂ

(note de curs)

Cursul I

1.) Introducere generală:

De-a lungul timpului omul şi-a pus amprenta asupra lumii şi a obiectelor din lumea înconjurătoare, încercând să le facă nu numai utile ci şi frumoase, plăcute. De-a lungul timpului actul creator al omului s-a manifestat în mai multe domenii: pictura, sculptura, arhitectura, muzica, dansul, miniaturi, orfevrăria, mobilier, tapiseria şi arta textilelor etc. În general, aproape orice formă a activităţii umane poate avea un aspect artistic. Uneori chiar şi „urâtul" a fost folosit pentru crearea unor forme artistice aşa cum a făcut Baudlaire şi Arghezi: „Din bube, mucegaiuri şi noroi iscat-am frumuseţi şi preţuri noi" (T. Arghezii, *Testament*).

Se spune că omul posedă în mod natural simţul frumosului. În virtutea acestui simţ orice om dobândeşte de-a lungul timpului un set de valori estetice pronunţându-se comparativ asupra obiectelor di jurul său. Da nici „frumosul" nu este un criteriu care ar putea încadra obiectele din jurul nostru în una sau alta din formele artistice, deoarece „frumosul" este o chestiune subiectivă. Cu toţii cunoaştem zicala: „nu-i frumos ce-ţi place ţie, e frumos ce-mi place mie." De aceea arta nu poate fi limitată de noţiunile frumos-urât, întrucât doza prea mare de subiectivitate poate duce la conflicte ireconciliabile.

Pe temeiul unui set de valori interioare fiecare dintre noi poate argumenta frumuseţea sau urâţenia unei anumite picturi ori sculpturi şi fie care poate trasa limesul dintre artă şi non-artă într-un loc diferit. Dea ceea suntem diferiţi, avem fiecare o viziune diferită asupra lumii. Arta ţine de dorinţa fiecăruia de a transforma vizual lumea, de a împodobi spaţiul cu obiecte, forme şi culori care să furnizeze o stare de bine, de plăcut… „Unii caută în artă armonia culorilor şi a formelor, alţii un anumit simţ estetic, alţii o filosofie a existenţei, alţii un sentiment sau o stare de spirit, o impresie sau un punct de vedere, alţii realitatea pură şi dură, alţii caută mistere care aşteaptă să fie descifrate, alţii caută simboluri, o scară transcendentală către ei înşişi sau către divinitate". Din acest motiv criteriile artei ţin de valorile comune la care aderă un grup de persoane din cadrul unei epoci, a unei culturi, a unei religii …

Arta este produsul activităţii de **contemplare, reflecţie, modelare şi interpretare** subiectivă a lumii exterioare şi interioare fiinţei umane

Vechimea artei:

Fiind strâns legată de activitatea creatoare a omului arta s-a născut şi s-a manifestat odată cu acesta. Este adevărat că numărul produselor artistice este influenţat de foarte mulţi factori cum sunt cei economici, condiţiile geografice, politice, religie etc. Astfel, datorită lipsei de piatră asiro-babilonienii au folosit pentru construcţii şi decor lutul ars (cărămida, teracota etc); arta preistorică este mult mai rudimentară faţă de cea a antichităţii care este şi mult mai finisată (în definitiv mai scumpă); arta iudaică şi islamică este aproape lipsită de reprezentări antropomorfe din pricina interdicţiilor religioase.



Foto 1: Figurină-artefact: aprox. 500.000 î.Hr.



Foto 2: Cal alergând: Lascaux, Franţa, aprox. 15000 î. Hr.

Istoria culturii şi civilizaţiei consemnează primele obiecte de artă cu aproximativ 500.000 înainte de Hristos(foto 1). Ele sunt de cele mai multe ori reprezentări artistice despre care specialiştii spun că au un scop magico utilitar. Între cele mai vechi forme artistice păstrate istoria consemnează picturile rupestre de la Altamira, Trois Freres, Lascaux etc.(foto 2) considerate a avea o vechime de peste 17000 de ani dar şi mici sculpturi, de obicei statuete feminine, despre care datorită exagerării formelor genitale, se consideră că au legătură cu un presupus cult al fertilităţii. Una dintre cele mai cunoscute astfel de sculpturi este Venus din Willendorf (foto).

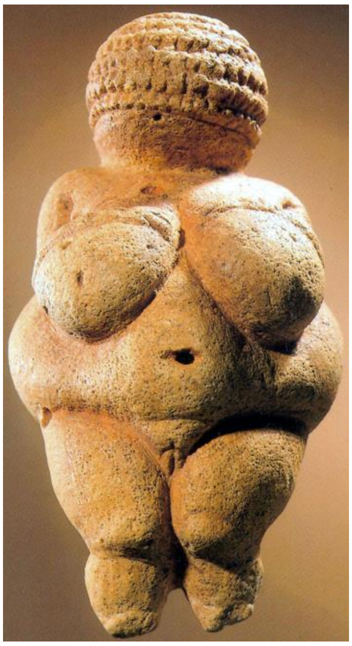


Foto 3: Venus din Willendorf
(aprox. 20-15.000 î. Hr.)

Pretutindeni unde a trăit şi s-a manifestat omul, formele artistice nu au întârziat să apară. Timpul, spaţiul, cultura ori religia au fost doar limite pe care

membrii aceluiaşi grup le-au acceptat ca fiind normative pentru stabilirea unor criterii de separare şi ierarhizare a propriilor realizări artistice.

Arta sacră

Majoritatea reprezentărilor şi formelor artistice în vechime era, dacă nu exclusiv religioasă, în orice caz într-o puternică legătură cu universul sacralităţii. Ceea ce ne interesează pe noi în prezentul curs este arta sacră a lumii bizantine. De aceea socotim necesar să clarifică mai întâi termenul de „artă sacră".

Este evident pentru oricine că *omul a trăit dintotdeauna existenţa pe două planuri: material şi spiritual.* În timp ce omul aşa-zis „modern" încearcă să trăiască existenţa doar pe tărâm senzorial omul arhaic şi omul religios nu poate concepe existenţa materială înafara celei supra senzoriale, mai puternică şi mai adevărată, veşnică şi imuabilă, care scapă factorilor degeneranţi ai lumii senzoriale în care trăim cotidian. De aceea „arta se aseamănă tuturor celorlalte căutări ale oamenilor – filozofi, oameni de ştiinţă – care, cu respect, încearcă să citească în lucruri şi în fiinţe o Prezenţă"[1]Din acest motiv pentru omul arhaic şi religios arta avea aproape exclusiv un caracter sacru. Astăzi însă este mai greu de definit o artă sacră tocmai pentru că omul contemporan nu se mai raportează întotdeauna la sacru. Experienţele, trăirile şi creaţiile sale nu mai sunt penetrate de sentimentul sacrului de aceea şi arta pe care o produce, chiar dacă abordează tematica religioasă ea nu mai este sacră.

Arta sacră este o artă cu tendinţe. Înainte de toate trebuie să spunem că *arta sacră nu este neutră*. Obiectivul său este de a stârni în cei ce o privesc sentimente de reverenţă şi pioşenie, de respect şi recunoştinţă faţă de El care stă deasupra tuturor. Este adevărat că în cele mai multe situaţii obiectul de artă sacră se adresează unor iniţiaţi[2], dar prin formă, stil şi conţinut el poate trezi în privitor sentimente nemaiavute, care-l pot plonja într-o convertire neaşteptată.[3] În egală măsură, în lumea artei creatorul obiectului de artă poate să fie un ateu convins iar subiectul abordat în lucrarea sa să fie eminamente religios, după cum privitorul poate fi şi el un om areligios, care în faţa unei opere de artă religioase va admira doar tehnica, măiestria artistului, dar va rămâne imun la tot noianul de trăiri sacre pe care artistul le-a avut şi le-a presupus atunci când a

[1] Leonid Uspensky, *Icoana, obiect de artă sau de cult*, în vol. *Ce este icoana ?*, Edit. Reîntregirea 2005, Alba Iulia, p. 38.

[2] Spre exemplu, un budist nefamiliarizat cu conţinutul Evangheliei şi neavizat de o indicaţie din muzeu, privind un tablou cu Sf. Familie, va crede că priveşte o scenă familială oarecare. Atenţia sa va fi concentrată pe peisaj, pe tehnica culorii… cu un cuvânt pe lucruri secundare faţă de intenţia autorului său.

[3] Într-un astfel de extaz s-a aflat şi S. Bulgakov, înaintea convertirii sale, în faţa unei *Madone* a lui Rafael, admirată într-un muzeu din Dresda. (L. Uspensky, *Icoana, obiect de artă sau de cult*, p. 40). Evident, în momentul de faţă nu intenţionăm să clarificăm distanţa dintre icoană şi tablou, de aceea puritanii ortodoxiei să se păstreze pentru capitolele următoare.

dat naştere acelui obiect.

De aceea, este firesc să ne punem întrebarea *Ce face ca o anume formă de manifestare artistică să fie considerată artă sacră ?*

Arta sacră este simbolică. Evident, cheia principală în această ecuaţie este omul şi modul său de a se raporta la realităţile pe care le percepe. Dacă lumea materială se defineşte prin ea înseşi[4] lumea spiritului este greu definibilă. Pentru a o defini şi reprezenta omul are nevoie de concepte materiale pentru că înțelegerea noastră nu se poate ridica la cele superioare decât prin cele inferioare. De aceea omul a căutat ca prin elementele lumii materiale să definească realităţi spirituale.

Din acest motiv s-a spus despre *cunoaşterea umană că este analogică şi simbolică.* Folosindu-se de tipuri, imagini, analogii şi simboluri, potrivit modului nostru de gândire şi exprimare a realităţii, omul depăşeşte limitele lumii senzoriale.

Singurul element care poate aparţine simultan ambelor realităţi (materială şi spirituală) este **simbolul**[5]**.** Material prin formă dar spiritual prin conţinut simbolul exprimă noţiuni şi concepte ale lumii spirituale care ar fi imposibil de definit altfel. În sensul său cel mai restrâns orice element al lumii materiale care participă la definirea şi comunicarea lumii non-materiale poate fi simbolic.

1. *„Simbolul, în toate cazurile, se bazează întotdeauna pe un raport de analogie sau de corespondenţă între ideea care trebuie exprimată şi imaginea grafică, verbală sau de altă natură, care o exprimă (…) Am putea chiar, în loc să vorbim de o idee sau de o imagine, să vorbim mai general despre două realităţi oarecare, de ordine diferită, între care există o corespondenţă avându-şi temeiul în acelaşi timp în natura uneia sau a alteia: în aceste condiţii, o realitate de un anumit ordin poate fi reprezentată de o realitate de un alt ordin şi atunci aceasta este un simbol al celeilalte.”* (Rene Guénon, *Aperçus sur l'Initiation,* p. 134)
2. *„Simbolul nu este aşadar o închipuire, o fantezie a imaginaţiei, ci e realitatea non-umană, imprimată fiecărei făpturi odată cu crearea ei. Iar această realitate este semnificată de orice creatură după măsura fiecăreia,…” În acelaşi timp, simbolul nu e cauză ci efect. Neavându-şi raţiunea de a fi în el însuşi, ci în cel pe care-l semnifică (Vasile Lovinescu),* ***simbolul este adevărul penultim*** *(A. K.*

[4] Omul defineşte lucrurile în funcţie de experienţe şi cunoştinţe anterioare. Conceptele noi se bazează pe analogii cu cele vechi. Definim lucrurile ajutându-ne de altele gata definite şi clasificate în mintea noastră.

[5] În lumea antică, simbolul era un obiect sau un talisman format din două părţi care alcătuiau împreună un întreg, o unitate şi care serveau ca semn de recunoaştere atunci când erau reunite de persoanele ce deţineau fiecare câte o parte a obiectului. Etimologic, simbolul vine de la cuvântul *syn-ballo* care înseamnă a aduce împreună (spre deosebire de *dia-ballo*, de unde vine numele diavolului, care înseamnă a despărţi).

Coomaraswamy).

Acest punct de vedere, departe totuşi de realităţile spiritualităţii creştine, refuză simbolului însăşi esenţa sa – participarea la realităţile suprasensibile. Într-adevăr, prin simbol, creştinul participă la adevărurile şi realităţile spirituale (extrasenzoriale) într-un mod care, deşi nu este deplin (adevărul penultim), este singurul posibil în condiţiile acestei existenţe materiale[6].

După Fl. Mihăiescu, temeiul simbolismului este însăşi structura creaţiei, zidită de Dumnezeu în lumi care se oglindesc una în alta, şi în cele din urmă toate oglindesc atributele Lui. De aici rezultă implicit că dacă superiorul creează inferiorul, în schimb inferiorul simbolizează superiorul, şi nu invers; păsările simbolizează îngerii şi nu invers. Răsturnarea simbolurilor, inversarea lor este un semn al decăderii înţelegerii lor, dacă nu chiar al confuziei demonice.

Arta sacră este epifanică. Fiind simbolică prin excelenţă, arta sacră are aşadar o dimensiune funcţională: ea *contribuie la manifestarea sacrului în lumea senzorială*, dar, în egală măsură, la participarea fiinţelor umane la realităţile lumii spirituale. Dar arta sacră nu se rezumă doar la a arăta, a face vizibil ceea ce ochiul nostru material nu vede, ea este şi reductivă. Spre deosebire de arta profană, arta sacră nu îşi este autosuficientă, nu se închide în ea însăşi, ea deschide doar o cale de comunicare. De aceea am putea spune că orice obiect de cult sau manifestare cultuală poate fi circumscrisă categoriilor artistice dar nu orice obiect artistic poate fi încadrat în lumea credinţei.

Odată cu apariţia creştinismului pe scena istoriei lumea mediteraneană a intrat în epoca redefinirii sentimentului religios. În timp ce lumea antică era preocupată de aspectele materiale ale credinţei iar zeii, deşi reprezentau concepte spirituale, erau cât se poate de pământeni, cu vicii şi slăbiciuni omeneşti, creştinismul aduce un suflu nou. Împărăţia pe care o propune Hristos nu este din lumea aceasta de aceea şi mijloacele prin care este ilustrată nu trebuie să aparţină categoriilor materiale şi hedonice.

În această nouă atmosferă creată de creştinism arta creştină a trebuit să-şi găsească şi un nou limbaj care, în egală măsură, să corespundă doctrinei Bisericii şi imaginilor cuprinse în Revelaţia scrisă – Sf. Scriptură. Noutatea artei creştine faţă de cea a vremii sale stă nu atât în subiectele abordate cât mai cu seamă în formele de expresie nemaicunoscute până atunci, în stilul său.

Arta sacră creştină se naşte o dată cu creştinismul şi cunoaşte diferite perioade şi forme de evoluţie. Specialiştii au identificat câteva perioade cu caracteristici specifice ale artei creştine. Este însă evident că adevărata artă creştină s-a născut în Bizanţ şi, chiar după căderea Constantinopolului (1453),

---

[6] Într-una din rugăciunile de la Sfânta Liturghie preotul se roagă să primească fericirea „Dă-ne nouă să ne împărtăşim cu Tine, mai cu adevărat, în ziua cea neînserată a Împărăţiei Tale" (Rugăciune la punerea miridelor în Potir).

arta bizantină a influenţat arta creştină pentru o foarte mare perioadă de timp. Din acest motiv şi periodizarea pe care o folosim se va raporta la arta bizantină astfel:

1.) **Perioada prebizantină.** Este caracterizată de multe ori ca fiind de fapt o artă de factură romană cu motive şi teme creştine (sec. I-IV). Această perioadă, caracterizată de persecuţii asupra creştinilor, dovedeşte mai cu seamă nesiguranţă, incertitudine privind mijloacele de expresie şi mai cu seamă lipsă de unitate privind acceptarea reprezentările sacre. În general arta acestei perioade foloseşte mijloacele de expresie ale culturii în sânul căreia comunităţile creştine s-au dezvoltat (greco-romane, siriană, egipteană etc.).

2.) **Arta bizantină** (sec. IV-XV). Caracteristica ei principală este *elementul creştin* care se regăseşte în toate domeniile de exprimare artistică. Născută pe ţărmurile Propontisului, arta bizantină va influenţa capital întreaga artă a lumii civilizate. După căderea Constantinopolului arta bizantină se va regăsii (cu influenţe locale) în arta ţărilor creştin ortodoxe care vor rămâne fidele (cu câteva sincope locale) până azi artei bizantine. Din acest motiv specialiştii vorbesc şi de ***o artă post-bizantină,*** dezvoltată mai ales în spaţiul răsăritean ortodox.

3.) **Arta creştină apuseană medievală** (sec. IX-XVIII). Este o artă născută din arta bizantină dar diferită de aceasta, dezvoltată mai cu seamă în Europa occidentală (dar nu numai) şi legată mai cu seamă de Biserica catolică. Caracteristica generală a acestei arte este căutarea a noi forme de exprimare în arhitectură şi, mai cu seamă în artele vizuale. Stilul romanic, gotic, renascentist, baroc sunt numai câteva dintre curentele şi stilurile artistice care au dominat arta apuseană.

4.) **Arta creştină modernă** este o artă a frământărilor, a noilor mijloace de expresie, a abandonării vechilor canoane şi simboluri creştine; este o artă a drumurilor noi. Tensiunea aceasta a fost resimţită mai cu seamă în Occident, acolo unde, lipsită de fermitatea canonului şi de funcţiunea sa liturgică, arta creştină a păstrat legătura cu Biserica doar prin temă, nu şi prin formă. Din acest motiv, de cele mai multe ori, arta creştină modernă pare chiar lipsită de sensul sacru.

Cu siguranţă că *arta creştină are o dimensiune universală şi atemporală*. Cu toate acestea ea răspunde şi unor *necesităţi specific regionale sau etnice*. Ea operează pentru o comunitate creştină dintr-un anume spaţiu şi timp, de aceea împrumută şi elemente artistice locale sau etnice care ne dau posibilitatea să vorbim despre o artă creştină rusă, sârbească, românească etc.

Cursul II

ARTA CREŞTINĂ A PRIMELOR SECOLE (PREBIZANTINĂ)

Primele trei secole sunt relativ sărace în manifestări artistice cu caracter creştin. Desigur se poate invoca atât teama de represalii din partea autorităţilor cât şi distrugerilor la care au fost supuse creaţiile şi operele creştine. Evident nu putem scoate din această ecuaţie nici teama creştinilor de a comite aceleaşi greşeli pe care le-a comis cultul şi cultura păgână. Acuzând antropomorfismul culturii păgâne creştinii nu puteau decât să refuze manifestările artistice în cult. De aceea, în marea lor majoritate, creştinii au refuzat la început orice forme de manifestare material-simbolică a sacrului. Această atitudine se poate observa în cuvântarea Sfântului Ştefan în faţa sinedriului: «*Cel preaînalt nu locuieşte în temple făcute de mâini omeneşti*» (Fap.7,48), precum şi în scrierile primilor apologeţi: «*Dacă n-avem temple şi altare credeţi că ascundem ceea ce cinstim? […] ce templu să-I ridic, când întreaga lume făcută de mâinile lui nu l-ar putea cuprinde? Chiar dacă eu, ca simplu om pot avea o întindere mai mare de pământ, voi pute închide într-un mic templu puterea unei măriri atât de nemăsurate?*»[7] şi reflectă dialogul Mântuitorului cu femeia samarineană: «*vine ceasul, şi acum este, când nici pe muntele acesta, nici în Ierusalim nu vă veţi închina Tatălui*» (Io. 4, 21) pentru că «adevăraţii închinători» se vor închina «în duh şi în adevăr».

Se pare că acesta a fost unul dintre motivele pentru care primii creştini nu foloseau spaţii de cult speciale. Este posibil ca aceştia, cel puţin în zonele depărtate de Ierusalim, să fi folosit pentru adunările liturgice sinagogile din diaspora. Posibilitatea aceasta este întărită şi de lipsa unei delimitări clare faţă de iudaism de care sau simţit încă legaţi până la dărâmarea Ierusalimului.

Primele reprezentări iconografice care ni s-au păstrat sunt datate la începutul sec. III şi provin fie din spaţiile funerare romane (catacombe) fie din aşa-numita „domus eclesiae" de la Dura Europos (în actualul Irak). Datorită condiţiilor istorice diferite cele două mărturii dovedesc şi o atitudine diferită faţă de artă. Dacă la Roma se practica mai cu seamă o artă simbolică fără spaţii de cult „la vedere", în răsărit arta avea deja un caracter programatic (Casa-biserică de la Dura era un loc de cult cunoscut în comunitate; pereţii erau decoraţi cu scene biblice – paraliticul, femeia samarineancă, Adam şi Eva – scene care acompaniau ritualul ce se desfăşura în apropiere: euharistia sau botezul.)

[7] MINUCIUS FELIX, *Octavius, 32,1*, trad. introd şi note, Prof. N. Chiţescu şi colab, în PSB vol.3, IBM, Bucureşti 1981, p. 386.

Catacombele

Cercetările ultimului secol au arătat că legendele pioase despre catacombe ca prime spaţii de rugăciune sunt nefondat. Catacombele au fost spaţii exclusiv funerare. ***Cel puţin în primele trei veacuri ele n-au fost spaţii destinate adunărilor euharistice împlinind doar funcţiunea de cimitire subterane.***

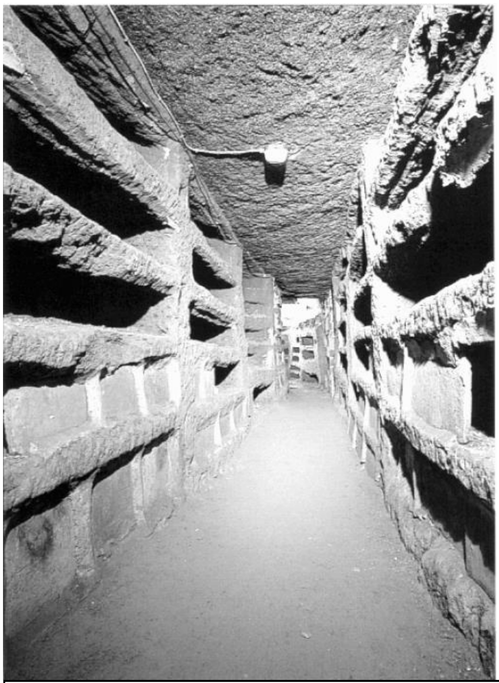


Foto 1: Interiorul unei catacombe-coridor

Fiind locuri binecunoscute oficialităţilor, creştinii adunaţi pentru cult ar fi fost într-un permanent pericol; pe de altă parte, spaţiul îngust nu ar fi putut oferi un loc potrivit cultului[8]. Singurele spaţii în care s-ar fi putut desfăşura ceremonii liturgice sunt aşa-numiţii cubiculi care arareori pot adăposti o adunare mai mare de 50-60 de persoane. Construirea unor cubiculi de mari dimensiuni, care să poată permite ample ceremonii religioase au fost atestate abia în prima jumătate a sec. IV. Acum apar spaţii interioare impresionante cruciforme, circulare sau absidiale, prevăzute cu coloane, pilaştri, arhitrave şi decoraţi cu marmură ori mozaic. Mobilarea interiorului însă nu evocă însă un spaţiu liturgic. Scaunele, băncile, nişele reclamă mai curând banchetele funerare *(refrigerium)* decât liturghii euharistice destinate comunităţii.

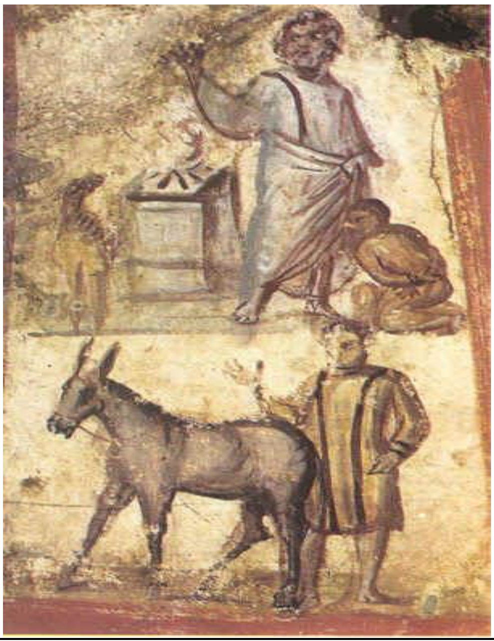


Foto 2: Jertfa lui Avraam, pictură din catacombe

Pe de altă parte cultul martirilor nu ajunsese la o dezvoltare semnificativă care să impună liturghii euharistice pe mormintele acestora. Mormintele martirilor nu erau construite încă sub formă de masă liturgică.

[8] L. BOUYER, *op. cit.* p.31

Cazul episcopului martir Sixtus (+ 258) este o firavă excepţie care nu poate confirma ipoteza unor ample liturghii.[9]

Intervenţii majore în sistematizarea catacombelor pentru adăpostirea unor adunări euharistice au fost semnalate doar din timpul papei Damasus (366-384). Dar chiar şi într-o astfel de situaţie catacombele au fost doar spaţii de cult ocazionale.

Din acest motiv socotim că ***aceste construcţii n-au avut nici o influenţă asupra arhitecturii creştine timpurii***. Singura sferă în care catacombele pot emite pretenţii este *cultul martirilor*, amplu dezvoltat şi susţinut la Roma.

Provenind în mare măsură dintre păgâni, primii creştini au purtat cu ei în biserică modul de exprimare artistică a culturii păgâne. Este interesant faptul că în aceeaşi perioadă în Roma apar şi catacombe iudaice în care sunt folosite deseori reprezentări antropomorfe, lucru interzis în arta iudaică tradiţională.

Reprezentările unor legende păgâne pe pereţii catacombelor, cum ar fi Eros şi Psiche, Orfeu, Ulise şi călătoriile sale, Crioforul etc. sunt modalităţi de a exprima pe de o parte idei universale cum ar fi existenţa într-o viaţă viitoare, nemurirea sufletului, grija celor vii pentru cei morţi, peregrinarea sufletelor spre locaşurile veşnice; pe de altă parte alegoria era o formă de ascundere a mesajului creştin sub haina culturii universale păgâne prigonitoare în acea vreme. În orice caz primii creştini au reuşit să facă din arta catacombelor o artă cu mesaj cifrat[10]: alegoria imagistică, imaginile-simbol (păunul, palmierul, viţa-de-vie, delfinul, etc.) sunt semnele care comunică creştinului concepte despre viaţa viitoare, iertare. Din această cauză se afirmă, pe bună dreptate că **arta catacombelor este o artă alegorică şi simbolică.**

Dura Europos

Spre deosebire de arta creştină din Roma, arta dezvoltată în Răsărit, cel puţin în singurul monument de arhitectură şi de artă creştină păstrat din primele veacuri, casa-biserică de la Dura Europos (infra), demonstrează o artă mult mai dispusă să descopere, să comunice direct mesajul creştin[11].

---

[9] *Ibidem*, p.35.

[10] Acest aspect al primelor reprezentări artistice creştine trebuie corelat cu disciplina arcanului care prevedea prezentarea învăluită a tainelor creştine până la momentul botezului.

[11] Dura Europos a fost o cetate elenistică fortificată, ridicată în 303 de către seleucizi. În anul 165 a fost cucerită de către romani şi abandonată după 265-267. Vântul, nisipul sau mâlul a făcut ca localitatea să dispară cu totul, ruinele sale fiind descoperite întâmplător în 30 mart. 1920 de către un soldat în timp ce săpa nişte tranşee. Cercetările întreprinse ulterior au scos la lumină în mijlocul vechii fortăreţe, pe lângă multe temple păgâne, o sinagogă şi o biserică tip casă ceea ce dovedeşte un spirit tolerant al administraţiei romane în această zonă foarte departe de încrâncenarea anticreştină din alte zone ale Imperiului.

Casa-biserică de la Dura este veriga care face tranziţia între un creştinismul non instituţionalizat al sec. I – „fără temple şi altare” – la cel al sec. IV când locul de cult devine o clădire tot mai elaborată, cu „spaţii specializate” şi decorate în funcţie de lucrările sacramentale desfăşurate acolo. Picturile de la Dura ne descoperă chiar o artă programatică, o artă cu tendinţe. Decoraţiile murale de la Dura nu sunt întâmplătoare, ele acompaniază lucrarea liturgică ce se desfăşoară în apropiere.



Foto 3: Vindecarea paralitivului, Dura Europos

Clădirea creştină de la Dura este dotată nu doar cu o cameră de adunare liturgică ci şi cu spaţii cu specificaţii şi destinaţii exacte: un baptisteriu, sala catehumenală, biserica propriu-zisă. Astfel, baptisteriul era o cameră (în foto camera D) aparte de încăperea unde avea loc serviciul liturgic iar picturile care decorează această cameră sugerau apa (femeia samarineană), păcatul şi iertarea, vindecare spirituală şi fizică (Adam şi Eva precum şi paraliticul vindecat) etc.

Bibliografie:

1. Frederik Tristan, *Primele imagini creştine*, Edit. Meridiane [Artă şi Religie], Bucureşti 2002.
2. http://www.catacombe.roma.it
3. http://www.le.ac.uk/archaeology/stj/dura.htm

Cursul III

„CASA TATĂLUI MEU”

3.1. Spaţiul sacru şi spaţiul profan

Omul din toate timpurile, religios sau nu, a trăit în spaţiul care îl înconjura cu intensitate diferită. ***Spaţiul nu este omogen***. El este alcătuit din locuri calitativ diferite sau, cum spune Eliade «*spaţiul omogen prezintă rupturi şi spărturi*» care permit circulaţia, în anumite condiţii, dintr-o parte în alta. «Lipsa de omogenitate spaţială se reflectă în experienţa unei opoziţii între spaţiul sacru, singurul care este real, care există cu adevărat, şi restul spaţiului, adică întinderea informă care îl înconjoară.»[12]

Chiar şi pentru omul nereligios spaţiul nu este uniform; de aceea manifestă atitudini şi ataşamente diferite: într-un fel ne comportăm în casă, în alt fel la teatru, în locuri publice, în natură etc. ***Calitatea spaţiului ne condiţionează comportamentul.*** Trebuie însă să spunem că diferenţa calitativă a spaţiului este un produs al multor factori: religioşi, economici, sociali, culturali etc.

Pentru omul religios spaţiul sacru este calitativ superior oricăruia pentru că stă în strânsă legătură cu Dumnezeu. Fiind mai puternic calitativ el este şi mai înfricoşător: «*Cât de înfricoşător este locul acesta !*» zice Iacov la Betel (Fac. 28, 17). De aceea şi comportă o atitudine plină de reverenţă: «*Nu te apropia aici! Ci scoate-ţi încălţămintea din picioarele tale, căci locul pe care calci este pământ sfânt !*» (Ieş.3,5). Calitatea aceasta este o consecinţă a legăturii sale cu lumea superioară a sferelor spirituale, pe de altă parte, din faptul că spaţiul sacru este o poartă care deschide spre o altă lume o altă realitate, care scapă categoriilor creaturale: „*Aceasta nu e alta fără numai casa lui Dumnezeu, aceasta e poarta cerului!*” (Fac. 28, 17). Fiind deosebit de întinderea uniformă din juruul său, fiind puternic şi înfricoşător, spaţiul sacru este marcat şi delimitat: „*Apoi s-a sculat Iacov dis-de-dimineaţă, a luat piatra ce şi-o pusese căpătâi, a pus-o stâlp şi a turnat pe vârful ei untdelemn. […] Iar piatra aceasta, pe care am pus-o stâlp, va fi pentru mine casa lui Dumnezeu şi din toate câte-mi vei da Tu mie, a zecea parte o voi da Ţie*”. (Fac. 28, 18.22).

Purtând această amprentă a diferenţei de calitate, lumea omului religios şi arhaic este mereu întreruptă de limesuri care marechează/atenţionează trecerea dintr-n loc în altul: poarta, pragul, porticul, iconostasul sunt astfel semne vizibile a demarcaţiei dintre spaţii diferite calitativ iar trecerea dincolo se face numai în urma unor ritualuri.

---

[12] Mircea ELIADE, *Sacrul şi Profanul*, Humanitas, Bucureşti 1995, p. 21

De existenţa spaţiului sacru atârnă însăşi existenţa lumii materiale. ***Lumea este creată şi organizată pornind de la acest spaţiu***, singurul în măsură să coaguleze "haosul" din univers. Eliade observă că şi în cele mai moderne oraşe sau cartiere există "centre" care coagulează întreaga arhitectură a spaţiului, ca oarecând "axis mundi" în vechile civilizaţii.

Datorită acestui atribut de „organizator şi coagulant" al lumii materiale orice nouă aşezare omenească se organizează după ce spaţiul sacru a fost identificat şi delimitat. Nicicând însă omul nu şi-a arogat superbia de a indica singur acest loc în care EL acceptă să se descopere. Întotdeauna spaţiul acesta este ***indicat prin hierofanii***, semne exprese ale voinţei divine: Avraam merge să aducă jertfă *«în muntele pe care ţi-l voi arăta Eu.»*(Fac. 22,2) iar când aceasta nu se întâmplă omul identifică locul sacru ***prin provocare*** ca în cazul *Legendei Mănăstirii Putna*. Niciodată alegerea nu aparţine omului, în mod arbitrar, cum se întâmplă în zilele noastre.

3.2. Spaţiul de cult înainte de Hristos

Locurile de cult în vechime

La venirea Mântuitorului mai toate religiile Orientului aveau clarificată ideea de "spaţiu sacru". Iniţial aceste spaţii erau simple ***locuri naturale*** marcate de diverse obiecte: o piatră, un stâlp, un copac, etc. De obicei acestea erau *locuri mai înalte, frumoase, care şi prin peisaj sugerau prezenţa divină*. În sfânta Scriptură cele mai cunoscute locuri pentru altarele păgâne erau ***"dumbrăvile sacre"*** (III Reg.18, 19).

Odată cu evoluţia societăţii omul a construit pentru lumea fiinţelor spirituale locuri speciale care să-i poată facilita întâlnirea cu ele. Construcţii simple la început, nu cu mult diferite de propriile locuinţe, acestea au evoluat în forme complexe şi măreţe, demne de cei ce „locuiau". La apariţia creştinismului toate religiile lumii mediteraneene aveau temple impresionante prin dimensiuni, formă şi decoraţiuni.

Elementele comune ale acestor construcţii erau diferenţa impresionantă faţă de mai umilele construcţii personale şi civile şi mai cu seamă ***dispunerea pe locuri înalte*** şi ***orientarea spaţială***. De cele mai multe ori aceste construcţii şi clădirile anexe erau ***rezervate exclusiv clericilor*** şi deserventilor acestora, fiind interzise maselor de credincioşi. Chiar şi aşa, pentru a sugera absoluta transcendenţă, chipurile zeilor erau păstrate uneori în ***camere speciale***, cu lumină puţină sau deloc, în care până şi persoanele autorizate intrau extrem de rar (la evrei, Sfânta Sfintelor).

Lăcaşurile de cult la evrei

Ca şi în cazul celorlalte religii iudaismul trăieşte mai întâi „un cult în aer liber". Altarele la care se închinau evreii înainte de a primi Cortul Sfânt erau

construcţii simple, din piatră nefasonată, ridicate ad-hoc (Fac. 22, 9; 33,20; 35,1-7; 3 Reg. 18, 30-32).

După ieşirea din Egipt, la porunca Domnului, Moise a construit **Cortul Mărturiei** (Ieş.25,8) după planuri şi detalii primite direct de la Iahve (Ex. 25, 40) şi cu „artişti" desemnaţi tot de El (Ex. 31, 23). Astfel se întărea ideea că locul de cult este un spaţiu ce nu aparţine acestei lumi.

Cortul – loc sfânt. Felul în care se raportau evreii la locul de cult derivă din felul în care se raportau la Dumnezeu. El şi lucrurile Sale erau sfinte prin excelenţă *(qadosh)*. Celelate persoane sau lucruri ce intrau într-o anume relaţie cu El se bucurau de o sfinţenie oarecum inferioară *(qodesh)* erau con-sacrate: aşa sunt denumiţi primii născuţi, persoanele liturgice, sabatul etc. În schimb *qadosh* este un adjectiv care se referă la o transcendenţă pură, despărţit de lume iar cu acest termen era calificat şi locul de cult al lui Iahve. Spaţiul sacru apare astfel în literatura iudaică veche nu ca un loc con-sacrat prin relaţia sa cu Iahve ci un loc separat de lumea obişnuită; sfinţenia sa nu este rezultatul unei acţiuni de con-sacrare ci este un dat, rezultat al prezenţei lui Iahve acolo.



Foto 1: Cortul mărturiei (reconstituire)

Construcţie din lemn, piele şi ţesături alese, cortul era Casa lui Dumnezeu şi ***adăpostea cele mai sfinte obiecte:*** Tablele Legii, Thora, toiagul lui Aaron şi năstrapa cu mană[13] şi era ***loc al întâlnirii dintre Moise-popor şi Iahve*** (Fac. 25,22).

Ca formă, **Cortul** avea două încăperi: Sfânta şi Sfânta Sfintelor, spre apus. Clerul putea intra în cea dintâi dar în Sfânta Sfintelor doar arhiereul, de două ori pe an; bărbaţii, şi cu atât mai puţin femeile şi copii, nu aveau voie în Cort. Înlăuntru se mai aflau obiecte din aur şi argint necesare funcţiunilor liturgice: candelabrul cu şapte braţe, altarul tămâierii şi masa pâinilor. Clerul îşi împlinea funcţiunile liturgice zilnice în curtea exterioară în care se aflau jertfelnicul şi vasul de aramă pentru spălări. Poporul lua parte la funcţiunile liturgice asistând în curţi cu destinaţii specifice.

Templul – minune a arhitecturii. Când Solomon a construit templul

[13] Obiectele acestea aveau o importanţă fundamental-constitutivă a noii religii iudaice prin care era mărturisită transcendenţa absolută a lui Iahve, autoritatea şi puterea sa nemărginită, legitimitatea ierarhiei sacerdotale, anamneza perpetuă a legământului şi protecţiei divine manifestată în pelerinajul de patruzeci de ani din Pustiu.

proiectat de tatăl său, regele David, toate spaţiile şi diviziunile interioare ale cortului au fost păstrate iar lucrurile sfinte (chivotul, candelabrul, masa punerii înainte etc.) au fost transferate în noua construcţie, numărată pentru frumuseţea sa între minunile arhitecturii antice. Clădirea avea suplimentar un pridvor la intrare, precum şi clădiri anexe destinate preoţilor, obiectelor necesare dar şi magazii pentru ofrande. Mai exista o curte rezervată preoţilor şi una bărbaţilor [În cel de-al doilea templu curţile interioare sunt ierarhizate şi mai mult prin apariţia curţii neamurilor şi chiar a femeilor. [14]]

Centru de cult şi simbol al unităţii naţionale, templul a fost singurul locaş de cult al evreilor până la captivitatea babilonică când a fost distrus (586 a H.). Reconstruit mai întâi sub Ezdra şi Neemia, iar mai apoi sub Irod cel Mare, templul a fost distrus definitiv odată cu Ierusalimul la anul 70 d H.

Sinagoga – casa adunării. În timpul exilului babilonic (sec. VI a H.) evreii nu mai puteau să aducă jertfe deoarece acest lucru nu era permis decât la Templu, în Ierusalim (Fac. 12: 13-14). Ei au continuat însă să se roage şi să studieze Tora în locuri de întâlnire speciale: **sinagoga.** Aici «ascultau şi studiau Scripturile, se rugau împreună şi îşi reafirmau sentimentul identităţii naţionale.»[15] De aceea sinagoga nu trebuie văzută neapărat ca un templu în miniatură (deşi uneori pare să sugereze acest lucru) ci este un loc de întrunire, de studiu, de judecată şi socializare.

Liturgic vorbind, cultul sinagogal era focalizat în două centre fizice: *arca Torei* şi *scaunul lui Moise* şi unul metafizic, simbolic: *Ierusalimul*[16].

a.) ***Arca Torei*** era amintirea vechiului chivot în care se păstrau Tablele Legii şi care acum nu mai păstrau decât sulurile textelor sacre. Arca era de departe cel mai sacru lucru din sinagogă.[17] Aceasta era protejată de un văl (de remarcat păstrarea paralelismului formal cu catapeteasma templului), iar înaintea ei se aprinde *menora*-sfeşnicul cu şapte braţe. Nefiind însă cea adevărată, noua arcă trimitea către o altă realitate - vechea arcă, a cărei loc fusese odinioară la Ierusalim. Din această cauză toate sinagogile aveau dispusă arca la intrare iar intrarea era orientată către Ierusalim, locul cel adevărat al Sfintei Sfinţilor.

b.) ***Scaunul lui Moise*** (Mt.23,2) era simbolul vizibil al relaţiei lui Dumnezeu, prin Moise, cu poporul său. În exerciţiul liturgic al lecturii sau explicării textului Torei, orice rabin sau evreu care avea

[14] Lavinia & Dan COHN-SHERBOK, *Introducere în iudaism*, Hasefer, Bucureşti 200, p. 108.
[15] L. & D. COHN-SHERBOK, *op. cit.,* p.110.
[16] Louis BOUYER, *Architettura e Liturgia*, Qiqaion, Bose 1994, p. 14-15
[17] Aducând aminte de Chivotul cu heruvimi - singura imagine admisă a prezenţei lui Dumnezeu - chivotul avea funcţiunea "locului gol", ca un fel de "tronul hetimasiei" în creştinism. Sacralitatea sa era de neatins chiar şi cu cele mai bune intenţii cum au fost cele ale lui Uzza (2 Reg.6, 6-7; 1Par.13,9-10).

dreptul să predice se afla în strânsă relaţie cu tradiţia şi învăţătura predicată de Moise. Situată de cele mai multe ori în centrul sinogagii, pe un fel de scenă de cele mai multe ori (bema), Scaunul lui Moise era flancat de scaunele bătrânilor.

c.) ***Orientarea liturgică.*** Normele arhitecturii iudaice prevăd ca orice Sinagogă să fie construită şi orientată în funcţie de Ierusalim. În fapt orientarea aceasta geografic-spaţială era legată de templul din Ierusalim, axă a lumii şi a universului, într-o logică ierarhică: Israel în mijlocul neamurilor, Ierusalimul în mijlocul pământului făgăduit, templul în mijlocul Ierusalimului. (Iez. 5:5)

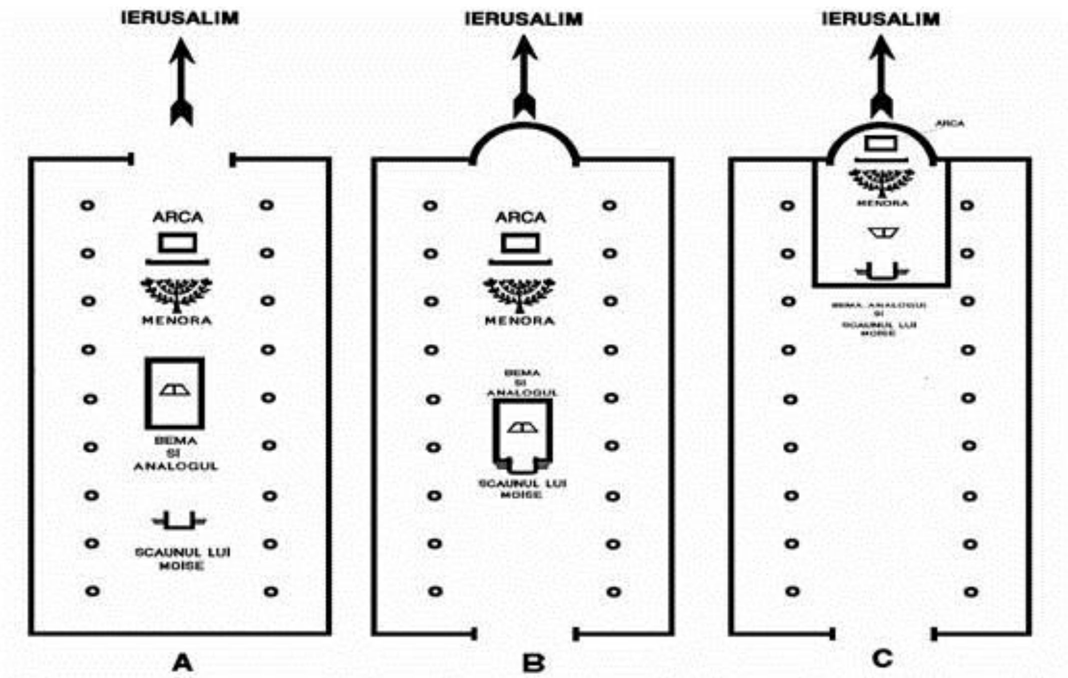


Foto 2: Evoluţia formei sinagogii de-a lungul vremii

Exista însă şi o orientare ad-hoc în timpul serviciului liturgic; adunarea se orienta şi se poziţiona în raport de funcţiunile liturgice aflate în desfăşurare: spre centru unde era bema, dacă era vorba de lecturi şi tâlcuiri, spre Ierusalim, dacă era vorba de rugăciuni. Această orientare a continuat chiar şi după distrugerea Ierusalimului.

Ca formă, sinagoga a evoluat, planul său interior şi dispunerea obiectelor sacre suferind modificări succesive (Foto 3).

PRIMELE SPAŢII LITURGICE ALE BISERICII

Pentru studierea lăcaşului de cult creştin trebuie să recurgem la analiza siturilor arheologice precum şi a literaturii creştine care vorbeşte despre lăcaşul de cult. Aceste izvoare trebuie luate şi analizate împreună coroborând ceea ce vedem azi mai ales cu structura şi forma actualelor locuri de cult aparţinând Bisericilor necalcedoniene.

4.1. Domus eclesiae

Cei mai mulţi cercetători sunt de părere că primii creştini au refuzat un cult instituţionalizat, cu clădiri special destinate cultului, dar au folosit clădirile care le erau la îndemână: templul din Ierusalim (mai ales pridvorul lui Solomon, unde-i găsim deseori adunaţi), sinagoga şi chiar în aer liber (Fap.16, 13).

După această primă fază, caracterizată de o confuzie generală şi un creştinism iudaizant, pe fondul dărâmării Ierusalimului şi a templului, şi implicit sfârşitul definitiv al "liturghiei sacrificiale", anul 70 a marcat ruptura definitivă de cultul ebraic şi de sinagogă[18]. În a doua fază, sau poate chiar dintru început acolo unde nu existau sinagogi care să ofere un spaţiu de întâlnire pentru micile comunităţi, ***casele particulare*** ale unor creştini înstăriţi au fost folosite ca locuri de întruniri.[19] Acestea ofereau mai multă siguranţă şi, cel puţin pentru acea perioadă când creştinii erau un grup restrâns de adepţi, erau suficiente.

Pentru adunările liturgice era folosit, cel mai probabil, ***triclinium***-ul, camera pentru luat masa, care prin forma sa rectangulară şi prin destinaţie era un spaţiu potrivit pentru astfel de întâlniri. Ipoteza potrivit căreia *atrium*-ul, ar fi fost spaţiul domestic folosit, este puţin probabilă, datorită faptului că era un spaţiu deschis, expus intemperiilor.[20] În camera aleasă pentru întrunire era amplasată o *masă mobilă* din lemn sau chiar din marmură, care să servească drept altar pentru Euharistie, sau chiar mai multe mese în cazul agapelor.

Cu timpul, cum numărul creştinilor începuse să crească, înăuntrul caselor a început să fie desemnată o ***încăpere special destinată exclusiv nevoilor***

---

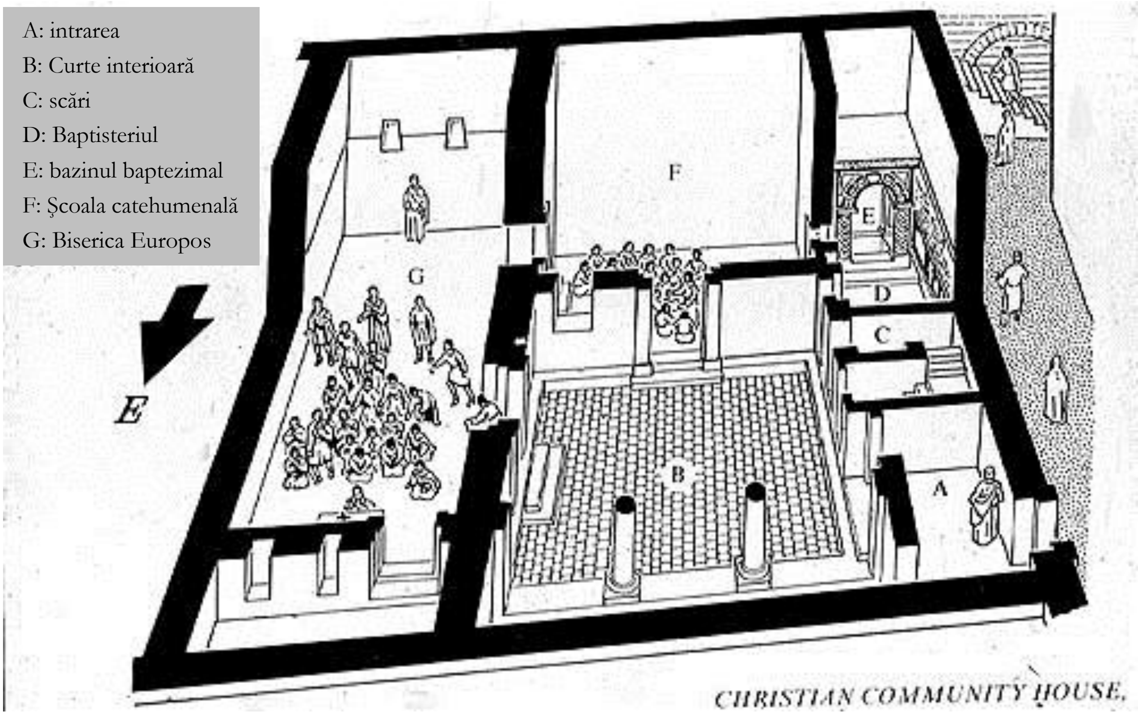
[18] Pierre JOUNEL, *I luoghi della celebrazione*, în *«Arte e Liturgia»*, San Paolo, Milano 1993, p. 287.

[19] «*Pea puternicul Teofil*» pare să fi fost o astfel de persoană care şi-apus casa la la dispoziţia creştinilor; După mărturia Sfântului Justin, acelaşi lucru l-ar fi făcut la Roma un oarecare Martin. *Apud* E. Branişte, *Lit. gen.*, p.282.

[20] Teorie susţinută de Gregory DIX, *The Shape of the Liturgy,* (cap I), Londra 1945, apud L. BOUYER, *op. cit.* p.32

de cult şi sustrasă de la orice altă folosire lumească sau profană, cum recomandă Origen.[21] Astfel de case pare să fi folosit Sfântul Iustin Martirul la Roma.[22]

Foto 1: Domus eclesiae: Dura Europos



Mai târziu unele din aceste case au devenit în totalitate construcţii destinate adunărilor de cult (*εκκλισηα=adunare*). Cu timpul numele de adunare-*εκκλισηα* a trecut şi asupra construcţiei: *ο τησ εκκλησια οικο=domus eclesiae.* Termenul acesta, aplicat construcţiei propriu-zise, s-a păstrat în Apus la majoritatea popoarelor neolatine.

Astfel, încă din primele veacuri cuvântul biserică (*εκκλησια*)are două înţelesuri: 1.) *adunarea* credincioşilor şi, 2.) *construcţia* destinată întrunirilor lor cu caracter cultic.

Cât priveşte **obiectele de cult** folosite (farfurii, potire etc.), putem presupune că ele erau aveau un uz comun. Deşi în literatura Părinţilor din veacurile II-III potirul este pomenit întotdeauna cu apelativul *„Sfântul Potir”. Sfântul Disc* ca obiect special liturgic este menţionat doar în vremea episcopului Zefirin al Romei + 218[23]. La fel credem că s-a procedat şi cu veşmintele liturgice care, probabil, nu erau diferite de cele cotidiene (Deşi unii liturgişti consideră că felonul lăsat de Pavel în Troada – II Tim. 4, 13 – este o atestare istorică a felonului, majoritatea consideră că era o îmbrăcăminte uzuală în vreme[24].). ulterior ele au fost confecţionate după modelul celor din Vechiul Testament.

În general informaţiile directe despre forma şi arhitectura bisericilor sunt

[21] *Despre Rugăciune*, XXXI, 4-5, în PSB vol.7, p.286
[22] apud E. BRANIŞTE, *Liturgica generală*, IBM, Bucureşti 1993, p. 282.
[23] E. Branişte, *Lit. gen.*, Edit. Galaţi, p. 228
[24] E. Branişte, *Lit. gen.*, Edit. Galaţi, p. 243

destul de puţine şi ele se găsesc răspândite prin mai multe lucrări. Între acestea se pot număra lucrările lui Eusebiu de Cezareea, Constituţiile Apostolice (sec. IV), Testamentum Domini (sec. V).

În orice caz este destul de greu să se definească o tipologie clară a bisericilor creştine în primele veacuri.

4.2. Primele biserici creştine (modelul sirian)

Se ştie că cele mai conservatoare Biserici, şi care au păstrat cel mai mult din forma primară a cultului, sunt Bisericile precalcedoniene (sirieni, copţii, abisinienii, armenii). De aceea formele arhitecturii creştine primitive trebuiesc căutate în arhitectura eclesiastică ale acestora.

Din cercetările efectuate s-a constatat o apropiere formală a acestor biserici cu vechea sinagogă. La fel ca într-o sinagogă, spaţiul interior al acestor biserici se organizează în jurul a două centre materiale: ***bema*** şi ***altarul*** (sanctuarul) şi unul nematerial – Răsăritul, fiecare dintre acestea înlocuind conceptele liturgice iudaice (scaunul lui Mise, Arca Torei, Ierusalimul)[25]:

1.) Locul central al navatei principale este ocupat de ***bema***, pe care sunt amplasate câte un *analog* de fiecare parte, de pe care se fac lecturile şi de unde se rosteşte rugăciunea. Pe bema, în extremitatea dinspre altar găsim *chivotul*, acoperită de *văl*, precum şi *candelabrul*. De cealaltă parte a bemei, în locul scaunului lui Moise, este amplasat *scaunul episcopului*, înconjurat de cele ale clericilor.

2.) ***Altarul*** este amplasat în absida dinspre răsărit, de altfel singura absidă în vechile biserici siriace. Aici se află o masă, de multe ori sub formă de potcoavă, acoperită cu un fel de baldachin – *ciborium*, aşa cum vedem în unele icoane mai vechi care redau scena Împărtăşirea apostolilor.

3.) ***Răsăritul.*** Spre deosebire de evrei, creştinii se orientează în timpul actului liturgic înspre răsărit – locul de unde Hristos va veni a doua oară. În chip simbolic, Hristos este „răsăritul cel de sus", „răsăritul răsăriturilor". Chiar dacă aparent schimbarea de paradigmă este nesemnificativă, privită mai atent ea este una esenţială: Irusalimul este un centru geografic bine precizat şi cu o materialitate reală, pe când pentru creştini răsăritul este un loc ipotetic – întotdeauna va exista un răsărit indiferent cât de mult călătoreşti spre el.

Diferenţele faţă de cultul iudaic se manifestă şi în ceea ce priveşte participarea poporului la sfintele slujbe. Dacă în sinagogă în spaţiul principal sunt acceptaţi doar bărbaţii, în biserică sunt acceptate şi femeile şi copiii, destinat în sinagogă doar bărbaţilor. Se procedează însă la o separare între

[25] Alberto PIOVANO, *Le liturgie orientali*, (curs nepublicat), Padova 2001.

bărbaţi şi femei printr-un grilaj uşor, un fel de cancelii, prin sau peste care femeile să poată vede şi auzi întreaga desfăşurare a serviciului liturgic.[26] De remarcat că această diferenţă s-a perpetuat până în zilele noastre ; există nenumărate sate în care spaţiul femeilor este delimitat de cel al bărbaţilor prin astfel de construcţii.

Cea mai întâlnită formă arhitecturală în plan este cea rectangulară cu două variante: cea de tip bazilical elenistic, cu trei navate despărţite de coloane şi o absidă în extremitatea opusă intrării, şi cea dreptunghiulară, dar în care, de multe ori lăţimea depăşeşte lungimea edificiului.[27]

Există şi forme arhitectonice mai deosebite, în general legate de aşa-numitele martiria – locuri comemorative legate de întâmplări din viaţă Domnului Hristos sau a unor sfinţi (Complexul Sf. Mormânt, sec. IV; Complexul Sf. Simeon Stâlpnicul etc.). Deşi foarte diferite (cruciform, circular, poligonal) aceste planuri au în comun orientarea în jurul unui centru, faţă de care edificiul se dezvoltă simetric.

Foto 2: Veche Biserică creştină de tip siriac

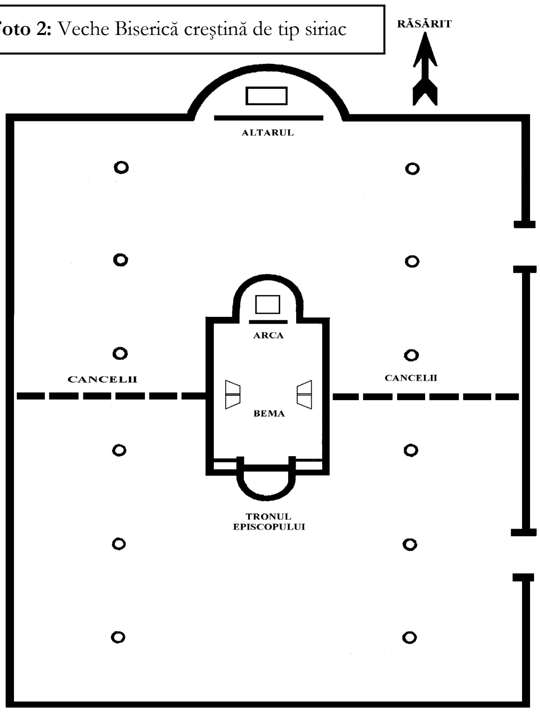
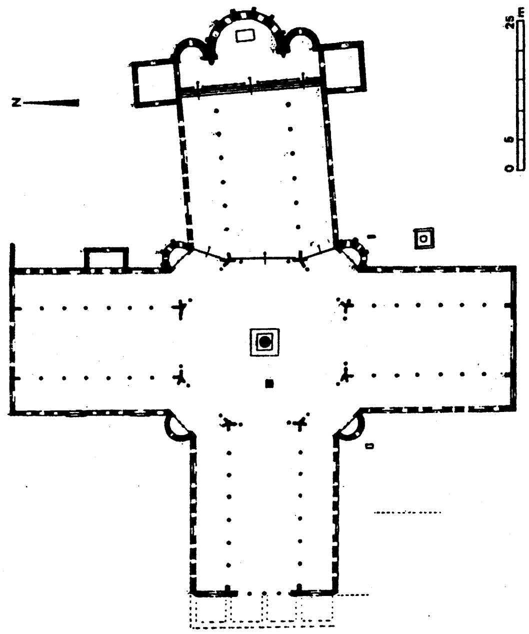


Foto 3: Planul Bisericii Sfântul Simeon Stâlpnicul



4.3. Mărturii privind primele biserici creştine

Deşi se pare că primii creştini n-au avut o atitudine favorabilă lăcaşurilor de cult, totuşi spre sfârşitul sec. II şi începutul celui următor apar menţiuni cu privire la spaţii proprii destinate cultului.

---

[26] L. BOUYER, *op. cit.*, pp.23-24

[27] U. MONNERET DE VILLARD, *Le chiese della Mesopotamia*, în OCA Nr. 128 (Orientalia Christiana Analecta), Roma 1940, p. 97

Astfel Tertulian pomeneşte o casă de rugăciune la Cartagina[28] iar Cronica din Edesa de o alta distrusă de o inundaţie în acest oraş şi reconstruită prin 313.[29]

De asemenea *Testamentum Domini, Didascalia celor 12 Apostoli* şi *Constituţiile Apostolice* dau indicaţii cu privire la forma şi împărţirea bisericilor precum şi la distribuirea diverselor categorii de credincioşi în interiorul spaţiului.[30] Despre existenţa unor spaţii de cult înainte de veacul IV mai vorbesc Eusebiu de Ccezarea, Origen, sfântul Grigore de Nissa etc.

«Din nefericire, nu se mai păstrează nici una dintre bisericile creştine dinainte de epoca lui Constantin cel Mare; toate au pierit fără urme, cele mai multe fiind dărâmate de către păgâni în ultimele persecuţii (mai ales sub Diocleţian), iar puţinele care au supravieţuit persecuţiilor au fost dărâmate, mai târziu de către creştini înşişi, care le-au înlocuit cu construcţii noi, mai măreţe şi mai încăpătoare.»[31] Urmele unor astfel de vechi lăcaşuri de cult au fost identificate la Dura-Europos (Irak), despre care se crede că a fost iniţial fie o casă de locuit fie o sinagogă, transformată mai apoi în biserică; la Bin Birkilisse (1001 biserici), lângă Konieh în Asia Mică; în insula Delos; în Macedonia şi la Roma.[32] Datorită faptului că tot ce s-a păstrat sunt ruine şi fundaţii, de cele mai multe ori sub construcţiile actuale, este destul de greu să ne facem o idee clară cu privire la forma şi la distribuţia reală spaţiului din aceste clădiri.

4.5. Teologia spaţiului sacru în creştinismul primar

Ca orice creaţie omenească, biserica, înţeleasă în sensul spaţiului de cult în care se desfăşoară funcţiunile liturgice, nu a fost creată din nimic. Ea se bazează pe tot ceea ce omul acumulase până atunci în materie de spaţiu sacru. De aceea trebuie să regăsim şi într-o biserică idei comune şi altor religii în legătură cu spaţiul sacru. Astfel, ca şi la religiile precreştine, regăsim în creştinism ***ideea diferenţei de sacralitate în interiorul spaţiului de cult*** (în anumite locuri au voie să pătrundă doar persoane autorizate***), ideea orientării geografice a construcţiei*** în direcţii prestabilite.

Pentru că primii creştini au provenit din iudaism, aceştia, în modul cel mai natural au adus odată cu ei şi câte ceva din înţelesul şi funcţiunile spaţiului sacru sinagogal sau templar. Am văzut până acum cât de asemănătoare sunt primele biserici creştine cu sinagoga. De asemenea, creştinismul împrumută din iudaism **motivele majore ale adunării cultice** (*qahal*):

---

[28] Adv. Valentinianos, 3 (PL 2, 580 A), apud E. BRANISTE, *Lit. gen.*, p.283, nota 15.
[29] Apud ibidem, nota 16.
[30] Apud ibidem p. 284.
[31] E. BRANISTE, *Lit. gen.,* p.286
[32] ibidem, p. 287.

a.) adunarea pentru ***ascultarea cuvântului***;

b.) adunarea pentru ***rugăciunea comună***;

c.) adunarea pentru ***sacrificiu***, ca expresie văzută a relaţiei cu Dumnezeu.

Întrucât cele trei motive se desfăşoară în locuri diferite în spaţiul liturgic, acestea vor da naştere, cel puţin în primele veacuri, la o liturghie cu un aspect extrem de dinamic, necunoscut bisericilor de azi. Să analizăm puţin cele trei teme ale constituirii bisericii văzută ca adunare:

a. Ascultarea cuvântului

Aşa cum arată mai toate studiile de arhitectură liturgică, şi cum am încercat să prezentăm aici, prin formă şi orientare biserica dispunea de două centre corespunzătoare celor două părţi a Liturghiei. O primă parte se desfăşura în centrul bisericii (Liturghia cuvântului), acolo unde era amplasată *bema* şi de unde se făceau lecturile şi omilia, şi unde stătea şi episcopul. Înlocuind Tora, *Evanghelia* este adusă într-un mod solemn şi aşezată pe bema, pe un analog care ia locul *arcei*. (Pare-se din timpul persecuţiei lui Diocleţian, care dispusese arderea cărţilor creştinilor, aceştia le protejează de acum prin păstrarea lor într-un loc mai ferit, în afara spaţiului de cult de unde sunt aduse în timpul serviciului liturgic.) Astfel, episcopul, aşezat pe vechiul scaun al lui Moise, şi Evanghelia stau faţă în faţă, sugerând că episcopul este doar porta-vocea lui Hristos.[33]

b. Orientarea (spre răsărit)[34]

In timpul lecturilor poporul urmărea citeţul sau predicatorul orientându-se fizic spre **centrul bisericii** unde era bema. Pentru rugăciune însă tot poporul se orienta înspre **răsărit**. Deşi la începutul sec. IV mai găsim biserici (Sfântul Mormânt, Biserica din Gheţimani) care nu sunt orientate spre răsărit, totuşi această practică tinde să se generalizeze.

Chiar şi azi în bisericile siriene unul din diaconi îndeamnă poporul care participă la slujbă: *«Să ne întoarcem spre răsărit!»*. Orientarea aceasta vine din convingerea că răsăritul este locul ultimei apariţii a lui Hristos (parusia), «*Soarele dreptăţii*», cântat de Zaharia (Lc.1,78). Astfel, noul simbolism în legătură cu ***orientarea liturgică are o conotaţie eshatologică***. Pentru creştini vechiul Ierusalim şi Sfânta Sfintelor nu mai are însemnătatea care o avea pentru evrei (mai cu seamă din anul 70 când a dispărut definitiv). El este înlocuit de Ierusalimul ceresc, o realitate dincolo de cea terestră. Creştinii nu mai aşteaptă reconstruirea vechiului templu ca evreii, pentru că noul eon şi noul templu,

[33] L. BOUYER, *op. cit.*, p. 27.

[34] Dacă ne gândim că „orient" înseamnă răsărit, formularea este uşor pleonastică, însă am păstrat-o pentru formularea explicită.

biserica – trup al lui Hristos – este realizată încă de aici.

c. Altarul

Motivaţia eshatologică a orientării liturgice determină o mutaţie în planimetria spaţiului interior. Hristos nu este prezent într-un loc anume ci acolo unde se celebrează misterul jertfei Sale. De aici rezultă un alt centru important pentru creştini: masa pe care se celebrează jertfa euharistică. ***Simbol şi amintire a Cinei celei de taină, masa este semnul vizibil al unei axe longitudinale ce uneşte*** *bema* ***(pe care se află episcopul şi Evanghelia mărturii vizibile ale autenticităţii Bisericii) cu*** *răsăritul,* locul lui Hristos. Astfel absida altarului nu închide această axă ci dimpotrivă o deschide spre un orizont imaterial.

Importanţa altarului este accentuată şi de mişcarea fizică a întregii adunări care, adunată în jurul bemei pentru lecturi, omilie şi rugăciuni, se pune în mişcare, dimpreună cu episcopul, spre altar, pe a cărui masă îşi depun ofrandele şi în jurul căreia iau loc pentru banchetul euharistic.

Înlocuind pentru totdeauna sacrificiul templar, jertfa lui Hristos, celebrată în fiecare duminică, este reamintită permanent, mai ales prin ***crucea*** amplasată pe aceeaşi axă, în spatele Sfintei Mese.

Din cele prezentate constatăm continuarea şi în creştinism a temelor comune în religiile antice privind spaţiului sacru. Astfel ideea diferenţei calitative dintre spaţiul sacru şi cel comun, precum şi interdicţia pentru cei neautorizaţi de a pătrunde în acest spaţiu. Spre deosebire de această concepţie, şi chiar de cea iudaică, pentru creştini în interiorul spaţiului liturgic pot lua loc şi femeile, nu doar bărbaţii.

In ce priveşte asemănarea cu arhitectura iudaică a sinagogii, aceasta este mai mult decât evidentă. Dar dacă asemănarea în ceea ce priveşte arhitectura interioară s-a păstrat, nu acelaşi lucru se poate spune despre motivaţia teologică a acestei arhitecturi şi mai ales a mobilării interiorului.

Odată cu trecerea timpului arhitectura bisericii a evoluat în funcţie de necesităţi şi nu ca urmare a influenţelor externe. Date fiind dificultăţile legate de persecuţii, precum şi alte priorităţi, cu siguranţă că Biserica şi ierarhia nu s-au pronunţat cu privire la acest aspect. ***Singurul lucru stabilit în primele două veacuri era orientarea spaţiului liturgic spre răsărit***. In rest multe incertitudini.

Forma bisericilor, destul de variată de altfel în acele vremuri, răspundea unor nevoi imediate, practice: un spaţiu care să cuprindă întreaga comunitate (nu prea mare pe acea vreme, şi câteva mese pentru jertfa euharistică şi/sau agapa care urma. De bună seamă că modelul sinagogal, cel puţin pentru zona orientală a Imperiului Roman, ne lasă posibilitatea să presupunem forma arhitecturală a primelor lăcaşuri: *o sală încăpătoare*, (probabil de formă bazilicală când clădirea era destinată exclusiv cultului încă de la construcţie), cu un *spaţiu*

pentru lecturi în centru (*bema*) şi *un altar cu o masă,* situat în absida orientată spre răsărit, destinată liturghiei euharistice.

Cursul V

ARHITECTURA ECLEZIALĂ

DUPĂ EDICTUL DE LA MILAN (313)

Libertatea adusă Edictul de la Milan precum şi politica religioasă a lui Constantin avea să modifice Biserica din temelie. Acest lucru se va resimţii şi în arhitectură; se modifică atât forma bisericilor cât şi concepţia teologică despre spaţiul sacru.

In noua atmosferă, valurile de convertiţi îngroaşă rândurile unor comunităţi abia sesizabile până mai ieri. Acest fapt determină o schimbare de direcţie. Simple în primele veacuri, bisericile devin clădiri grandioase, cu spaţii ample, construite, patronate şi întreţinute nu doar de comunitate ci şi de mari demnitari, în frunte cu împăratul. Pus în slujba noii religii Constantin dăruieşte Bisericii unele clădiri publice, cum sunt bazilicile, sau chiar unele temple păgâne (Templul Afroditei din Ancira, Parthenonul din Atena, Templul lui Baal din Cavesus în Siria, etc). Biserica începe să facă uz de artă în decorarea spaţiului; sculptura, pictura, mozaicul, orfevreria, broderia toate cuceririle artistice ale antichităţii sunt convertite şi puse în slujba noului cult.

Gustul pentru pelerinaje şi redescoperirea locurilor sfinte împreunate cu dezvoltarea cultului martirilor determină o amplă campanie de construire de noi biserici pe aceste locuri. În general aspectul bisericilor ia forme din cele mai variate: dreptunghiular, pătrat, cruce bizantină (cu braţele egale), octogon, rotondă, etc. dar, încet, încet, se vor clarifica unele stiluri, predominante într-o epocă sau alta, într-o parte sau alta a Imperiului.[35]

5.1. Constantin şi noua teologie a spaţiului sacru

De la Constantin cel Mare încoace s-a petrecut o mare modificare privind percepţia locaşului de cult, şi mai ales în ceea ce priveşte percepţia lui teologică. Această schimbare s-a petrecut în trei direcţii: a) locul şi relaţia episcopului cu comunitatea liturgică; b) biserica este de acum înţeleasă mai mult în sensul său de "loc sfânt" decât în vechiul înţeles de "adunare-trup tainic"; c) dezvoltarea unui complicat ceremonial datorită spaţiilor largi oferite de bazilicile imense.

a. Separaţia episcopului de popor

Caracteristic pentru această perioadă şi pentru acest tip de biserici era tronul episcopului mutat de pe *bema* în absida principală (a altarului), după

---

[35] E. BRANIŞTE, *Lit. gen.* pp. 290-291

modelul sălilor de judecată. În jurul său sunt amplasate scaunele „subalternilor" săi. Această mutaţie se petrece pe fondul acordării unor onoruri speciale episcopilor, rezervate până atunci doar înalţilor funcţionari. În faţa acestora, care puteau purta palium-ul (semnul distinctiv al nobilimii romane, se purtau lumânări, era arsă tămâie etc. toate acestea creează subconştient o nouă persoană: episcopul – persoană mai presus de comunitate. Această nouă percepţie a episcopului este în vădită contradicţie cu vechea idee de episcop pus în slujba comunităţii, dar membru al comunităţii, idee puternic accentuată şi de scaunul dispus între credincioşi.

Aceste amănunte, deloc neglijabile, fac un deserviciu Bisericii şi ierarhiei: ***episcopul nu mai este perceput ca o autoritate "în Biserică" ci "deasupra ei".*** Iar, odată ce episcopul devine o înaltă personalitate publică, clerul devine curtea sa de nobili şi slujbaşi, care la rândul lor reclamă drepturi şi onoruri sporite. Acestea vor fi „acordate" odată cu apariţia *parohiilor*: Biserici locale fără episcop.

Cu o vădită tentă de triumfalism, noua poziţie socială a episcopilor duce la o primă separaţie între cler şi poporul lui Dumnezeu, separaţie necunoscută în creştinismul primar.[36] Adunarea euharistică are acum **două centre: *altarul*** de jertfă şi ***scaunul episcopului.*** Episcopul nu se mai deplasează acum cu tot poporul spre altar pentru a aduce jertfa euharistică; el aşteaptă adunarea sau, cel mult, merge spre altar dar dintr-o altă direcţie. (Într-un anume sens se abandonează mişcarea liturgică spre răsărit).

Şi, din moment ce în absidă centrul este ocupat acum de catedra episcopului, altarul se mută mai spre centrul navei (aşa cum se vede la vechile bazilici romane şi în bisericile siriene). În alcătuirea spaţiului survin însă şi alte modificări. Pentru a nu obtura vederea episcopului, bema este coborâtă la nivelul pardoselii şi este protejată de cancelii, iar tronul urcat câteva trepte în syntron. Pentru a nu intra în concurenţă cu catedra, altarul este şi el înălţat câteva trepte, ceea ce-i amplifică caracterul sacru. De asemenea, masa mobilă din secolele trecute este înlocuită cu una imobilă, din materiale solide, de preferinţă marmură.

b. Biserica este "loc sfânt"

Creşterea interesului pentru locurile sfinte, dublat de amplificarea gustului pentru pelerinaje este o trăsătură definitorie pentru biserica epocii lui Constantin cel Mare. Am văzut, când am vorbit de orientarea liturgică, faptul că primii creştini s-au îndepărtat de ideea Ierusalimului ca centru liturgic cosmic – "loc sfânt", îmbrăţişând ideea de Biserică – „trup tainic", realizat oriunde se celebrează euharistia. Începând din secolul IV percepţia aceasta, deşi rămâne valabilă, este uşor modificată.

---

[36] L. BOUYER, op. cit. p. 34

Dacă până la Constantin *"importanţa"* şi *"ierarhia"* cetăţilor era dată de *«autoritatea Apostolului care fusese întemeietorul ei, dar nu şi ideea de sfinţenie a locului ca atare»*, lucrurile se schimbă începând din momentul în care împăratul îşi îndreaptă atenţia asupra "locurilor sfinte" legate de viaţa pământească a Mântuitorului.[37]

Cu timpul, datorită politicii împăratului de a ridica noi biserici în întreg imperiul (Roma, Palestina, Constantinopol), această înţelegere degenerează uşor prin *«crearea artificială a unei sfinţenii cu ocazia descoperirii şi mutării de moaşte şi prin raportarea unor evenimente secundare din istoria biblică la anumite locuri».*[38]

De acum înainte importanţa unui loc sacru este legată nu de celebrarea euharistică ci, mai ales de importanţa evenimentului comemorat şi marcat geografic. Biserica Învierii va fi de acum mult „mai importantă" decât o banală biserică dintr-un oraş oarecare, la fel cum „mai importantă" va devenii o biserică ce posedă crucea sau ieslea Mântuitorului, decât una care nu are nimic din relicvele sfinte.

c. Complicarea ceremonialului

Noile bazilici construite în vremea lui Constantin oferă spaţii impresionante, mult diferite de casele particulare sau sinagogile în care se desfăşurau ceremonialul cultic al primilor creştini. *«Cultul desfăşurat acum de biserică nu mai putea păstra vechiul stil, trebuia să fie înveşmântat într-o haină nouă».* Simplitatea începuturilor, vrând, nevrând a fost abandonată. Vremurile care impuneau simplitate şi un minim necesar au apus. *«În impunătoarele şi întra-adevăr solemnele bazilici, complicarea şi "decorarea" cultului a fost inevitabilă, fie doar pentru că dacă ar fi fost oficiat în vechiul mod, cultul nu ar fi ajuns la ochii şi urechile celor adunaţi. Studiind cele mai timpurii tipuri ale Liturghiei şi ale structurii ei fundamentale, care se păstrează până astăzi, se poate înţelege măsura în care aceasta a presupus existenţa unui spaţiu şi a unei adunări reduse şi ce amplificare a acestora a fost necesară când condiţiile externe ale oficierii sale au fost schimbate.»*[39] Acest fapt, fără a duce la diminuarea solemnităţii interioare proprie primelor veacuri, a determinat dezvoltarea unei solemnităţi exterioare care pune accentul nu atât pe semnificaţia interioară a gestului liturgic (frângerea pâinii, ridicarea mâinilor) ci pe aspectul său formal extern, menit să-i confere un plus de sacralitate, de teamă sfântă, care sunt experiate în mod direct de participanţii la cult: ceremonii ample, procesiuni interne şi externe spaţiului, cler numeros, gesturi largi, veşminte strălucitoare, biserici decorate etc.

5.2. Justinian şi Biserica-cruce (Aghia Sophia)

Orientarea rituală (se va preda la curs)

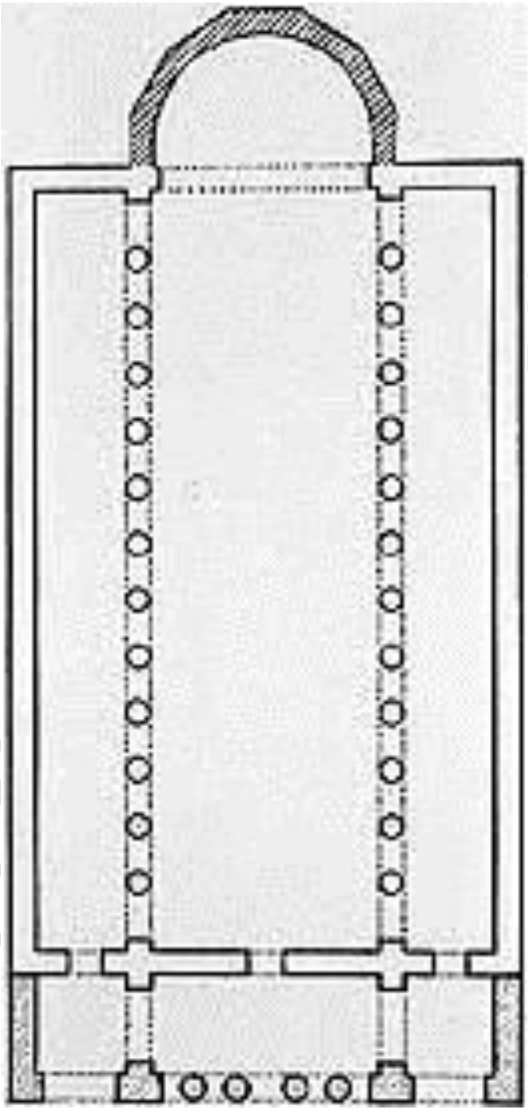
---

[37] Al. SCHMEMANN, *Introducere…*, p.173.
[38] Al. SCHMEMANN, *Introducere…*, p.174
[39] Al. SCHMEMANN, *Introducere…*, p.177

a. Odată cu noul model aghiopolit, biserica este înnobilată cu un simbolism nou - Crucea biserică.
b. Orientarea liturgică, recomandată în creştinismul timpuriu (Didahia) devine axă a bisericii.
c. Crucea spaţial-tridimensională

I. Bazilica şi stilul «bazilical»

De-a lungul timpului forma bisericilor a suferit modificări semnificative care au identificat din punct de vedere arhitectural anumite epoci istorice sau anumite zone geografice. Fără să greşim mult, după forma exterioară se poate presupune cu uşurinţă cărei perioade sau cărei zone geografice aparţine o anume biserică. După perioada de provizorat şi incertitudine a primelor secole creştinii au putut să-şi construiască propriile spaţii de rugăciune. Datorită unei conjuncturi istorice primul model arhitectural eclezial a fost bazilica.



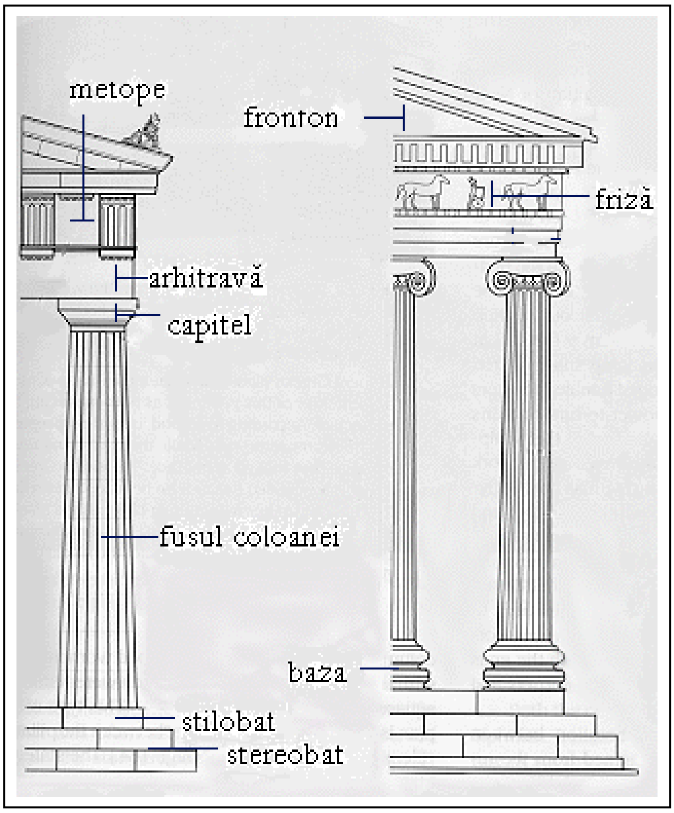
Cele mai cunoscute clădiri publice în antichitatea greco-romană erau bazilicile. *Βασιλικη οικια* (=casa împăratului) era clădirea oficială a unei cetăţi/oraş în care aveau loc întruniri politice şi cetăţeneşti, judecăţi, afaceri comerciale etc.

Ca urmare a noilor condiţii de libertate precum şi favorurilor de care se bucurau creştinii din partea noilor conducători politici, Biserica lui Hristos îşi va schimba faţa radical. Vechile spaţii de cult (de cele mai multe ori case particulare), mici şi neîncăpătoare, nu mai puteau răspunde valurilor de convertiţi; se cerea urgent noi clădiri care să adăpostească adunarea. Întrucât de templele păgâne nici nu putea fi vorba, singurele spaţii publice care ar fi putut fi folosite pentru adunările liturgice erau bazilicile. De aceea Constantin a dăruit creştinilor o parte din bazilici pentru a fi folosite ca loc de adunare pentru comunitatea liturgică. Acestea erau clădiri suficient de mari care prin formă corespundeau nevoilor de cult iar prin poziţia centrală în pieţele oraşelor facilitau accesul maselor de credincioşi.

De aceea ***modelul bazilical este primul model arhitectural în Biserică***. Din el se vor forma şi se vor ramifica celelalte stiluri arhitecturale ale epocilor succesive. În forme evoluate, stilul bazilical s-a păstrat în Apus până azi, pe când în Răsărit acesta va ceda locul unui stil arhitectural mult mai elaborat care rămâne peste veacuri definitoriu pentru arhitectura răsăriteană: *stilul bizantin*.

Ca formă, bazilicile erau dreptunghiulare, cu trei secţiuni longitudinale numite *nave*, despărţite între ele prin şiruri de *coloane* pe care se sprijinea *şarpanta.*[40] De regulă, nava din mijloc, pe unde se făcea şi intrarea principală, era mai largă şi mai înaltă oferind şi poziţia cea mai bună pentru urmărirea ceremoniilor. Extremitatea sălii, opusă intrării, era prevăzută cu un spaţiu semicircular, suficient de înălţat ca să poată fi uşor vizibil, numit absidă (*αψισ*) sau *concha* (*κοχκη*=scoică). Aici se afla tribuna magistraţilor şi a oratorilor la întrunirile publice.

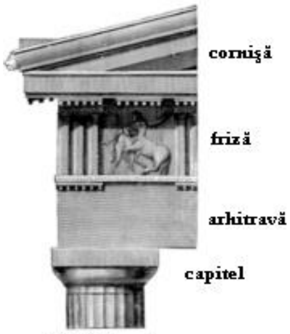
Bazilicile erau de cele mai multe ori clădiri simple, cu tavanul drept, din panouri de lemn, şi acoperişul "în două ape". Uneori grinzile şi căpriorii care susţineau acoperişul erau vizibile din interior, dând aspectul unei corăbii întoarse.



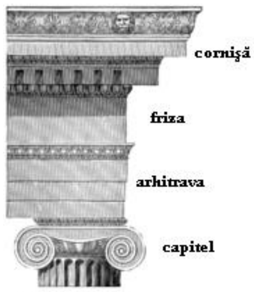
O coloană este alcătuită din: stilobat, bază (piedestalul), fusul sau corpul principal (care putea fi rotund sau poligonal, cu caneluri sau adâncituri) şi capitelul. După forma capitelului, partea cea mai importantă a coloanei, arhitectura cunoaşte trei stiluri principale: doric, format din inele coaxiale suprapuse, de dimensiuni diferite; ionic, format din volute răsucite ca nişte coarne de berbec; corintic, format dintr-o bogată ornamentaţie din frunze de acant.

Principalul element de decor erau ***coloanele.*** Realizate de cele mai multe ori din marmură, erau împodobite cu sculpturi. Coloanele erau legate între ele cu arcuri (arhivolte) sau grinzi orizontale (arhitrave) care susţineau tavanul.

[40] Scheletul din lemn, metal sau beton care susţine învelitoarea acoperişului şi care determină forma acestuia.



stilul doric

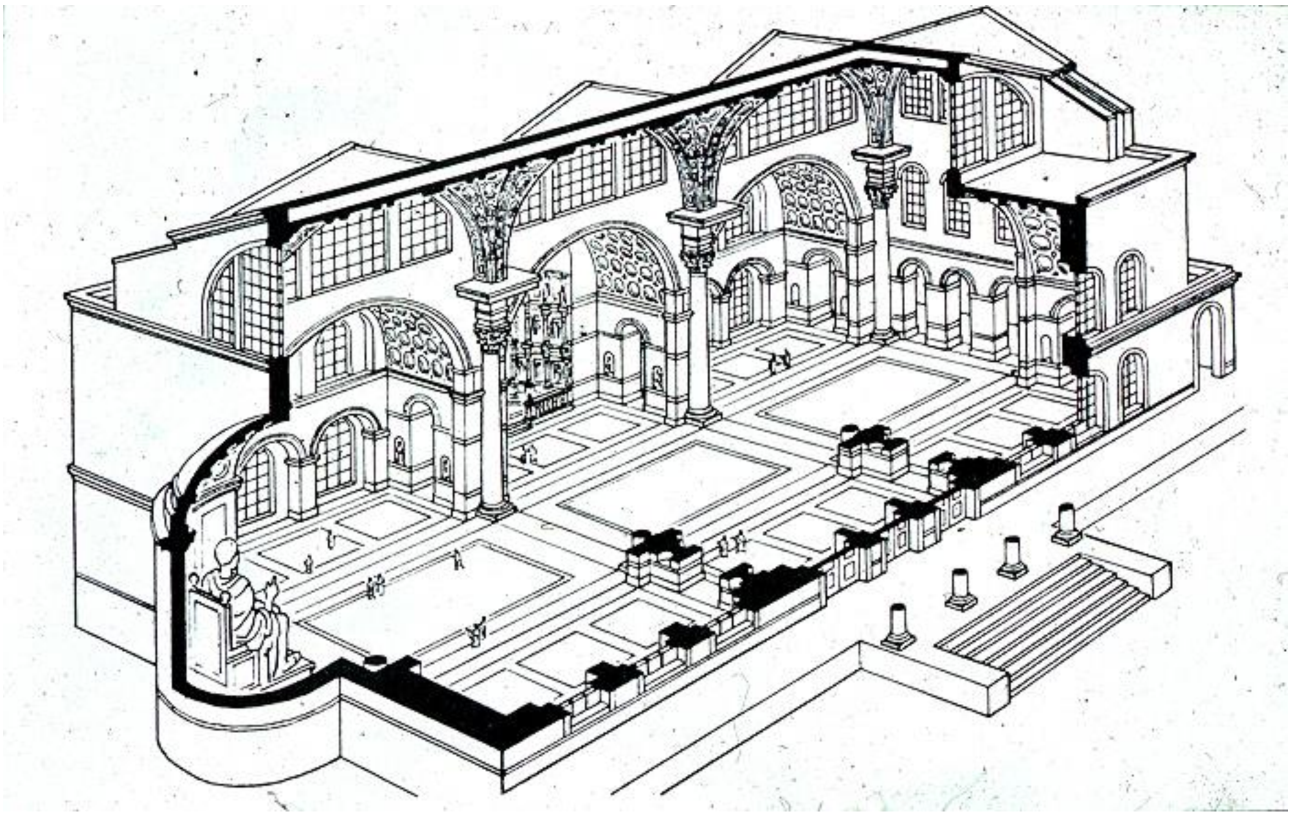


stilul ionic



stilul corintic

Prin formă şi structură, bazilica corespundea extraordinar nevoilor noului cult. Spaţiul generos oferit de cele trei nave putea adăposti adunări mari de oameni, iar absida oferea un spaţiu adecvat altarului şi clerului. Prin forma ei semisferică aceasta favoriza acustica, iar prin poziţia supraînălţată faţă de restul navei, oferea o bună vizibilitate a lucrărilor sacramentale desfăşurate aici. De asemenea, ferestrele care flancau navata principală ofereau un spaţiu bine iluminat. Uneori marile bazilici dispuneau de balcoane situate deasupra navatelor secundare, ceea ce oferea un plus de spaţiu.



i) Foto 1: Bazilica lui Maxenţiu şi Constantin (cca. 307-315, reconstituire)

Transformarea bazilicilor publice în lăcaşuri de rugăciune a dus şi la unele modificări faţă de bisericile din orient. Întâi de toate s-a renunţat la bema iar ***cathedra episcopului*** şi scaunele clericilor au luat locul tribunei magistraţilor

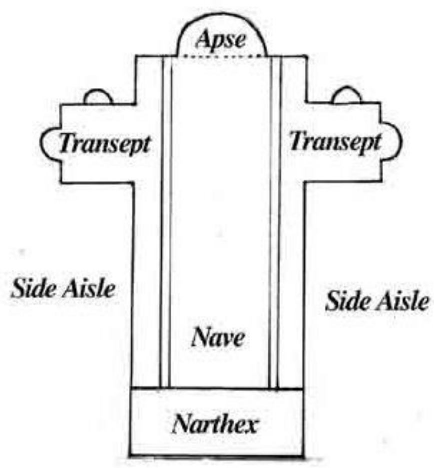
din absidă, formând ***syntronul.*** Acesta, format din unul dau mai multe şiruri de scaune simple, dispuse sub formă de trepte, avea aspectul unei peluze de pe un stadion. Tot în absidă, în centru, în faţa syntronului, era aşezată masa pentru jertfa euharistică. Aceasta era uneori protejată de ***ciboriu*** (κιβωϱιον). Absida, rezervată lucrărilor sfinte, numită ***sanctuar*** sau ***altar,*** era protejată cu un grilaj (balustradă) din lemn, zid sau metal (cancelii). Acoperişul absidei, de cele mai multe ori mai scund decât al navvei principale, se lega de aceasta prin ***arcul triumfal***. Cu timpul, pentru diverse necesităţi practice altarului i-au fost adăugate două încăperi laterale: ***pastoforiul*** (spaţiu de depozitare a darurilor de pâine şi vin aduse de credincioşi) şi ***diaconiconul*** (loc de păstrare a veşmintelor, odoarelor şi cărţilor de cult).

În faţa altarului, mai înălţată decât pardoseala, se ridica ***soleea*** care unea locul citirilor cu altarul. Uneori, pentru a adăposti dregătorii, soleea era mult extinsă în faţa altarului; în bisericile apusene soleea apare ca o absidă alungită formând ***chorul.*** În chorul bisericilor apusene, închis cu grilaje sau cancelii, pe scaune dispuse pe cele două laturi, iau loc nobilii, funcţionarii de vază, sau, în mănăstiri, comunitatea monahilor. Uneori, între navă şi *chor* se afla dispus ***transeptul*** (braţul transversal în planul cruciform al bisericilor; aceasta este însă mai mult o caracteristică a stilului romanic)

Restul sălii era rezervat credincioşilor: bărbaţii în dreapta, femeile şi copiii în stânga. Uneori, când deasupra navelor laterale erau galerii (balcoane), femeile şi copii luau loc aici.

La intrare, de înălţimea navelor laterale (*les bas-côtés*), se afla ***pronaosul***. (mult redus faţă de modelele răsăritene). El era rezervat catehumenilor şi penitenţilor.

Cu timpul, unii creştini au adăugat înaintea intrării, ***nartexul***. Acesta putea fi format uneori din două încăperi: ***nartexul interior***, rezervat catehumenilor începători şi slujbelor de înmormântare, şi ***exonartexul*** (nartexul exterior) rezervat penitenţilor din penultima categorie şi agapelor, acolo unde ele se mai făceau.



Basilica with Transcepts Added

Atrium-ul era un fel de curte exterioară, neacoperită, pavată cu plăci de piatră şi mărginită de şiruri de coloane. În mijloc se afla o fântână sau un bazin cu apă în care credincioşii îşi spălau mâinile înainte de a intra în biserică. Aici îşi aveau loc penitenţii din ultima categorie şi

cerşetorii.

Ca formă, ***bazilicile din părţile orientale ale imperiului aveau câteva particularităţi***. Astfel, *tendinţa spre forme rotunde*, *piatra* ca material, atât pentru elevaţii cât şi pentru acoperiş sunt caracteristica generală. *Tavanul boltit* de pe nava principală, era uneori prevăzut cu o *cupolă* iar navele laterale sunt acoperite cu *bolţi semicilindrice*. *Lipsa atriumului* dar preocuparea pentru o *faţadă monumentală* era de asemenea caracteristic bazilicilor orientale.

Şi ***bazilicile din părţile occidentale*** aveau trăsături particulare. Cel mai evident element este apariţia *transeptului* sau *calcidicul.* Acesta era compus dintr-o navă care intersecta transversal nava principală, în dreptul soleii, formând o cruce. Deasupra navelor laterale, mai întotdeauna se aflã *galerii*. Orientate într-o primă fază cu *absida spre apus* şi intrarea spre răsărit, acestea vor fi construite de prin sec. V înainte, toate cu absida altarului spre răsărit.

Cursul VII

ARTA BIZANTINĂ

I. Generalităţi

Studiul artei bizantin-creştine este important cel puţin din două motive. Mai întâi pentru că arta creştină a luat formă şi s-a desăvârşit în spaţiul geografic desenat de Imperiul Bizantin; în al doilea rând pentru că arta Europei moderne este tributară artei bizantine din care se trage şi pe care o moşteneşte.

Căutând cuvinte cheie pentru a definii arta bizantină oricine se opreşte asupra *arcului, boltei şi cupolei pe pandantive* – în arhitectură (venite din tradiţiile milenare ale Asiei Mici), iar in artele plastice *icoana*[41], *fresca* şi *mozaicul*. Lucrurile însă sunt mult mai complicate. Arta bizantină, este rezultatul unei evoluţii lente, elaborate, în care „împrumuturile cultural-artistice" provin din mai toate culturile cu care Bizanţul a venit în contact. Cu toate acestea arta bizantină nu este eclectică; influenţele şi împrumuturile acestea au fost amestecate în creuzetul artistic clădit pe ţărmul Bosforului, au fost modelate de teologia Părinţilor şi turnate în formele credinţei creştine - coloana vertebrală a întregii civilizaţii bizantine fiind legătura indisolubilă cu Biserica lui Hristos.

Specialiştii în istoria artelor consideră că trei au fost influenţele majore în arta bizantină:

a) Din Siria, *in arhitectură si sculptură*, provin forme de ornamentaţie sculpturala (foaia de acant, frunza dreapta, foi groase dantelate, forme geometrice: cercuri, rozete, stele si figuri zoomorfe), folosirea pietrelor cizelate si a contrastelor de culori in ornamentaţia externa, iar *in pictura* o noua tradiţie iconografica, opusa celei eleniste, o tradiţie mai realista, mai dramatica si care căuta sa se apropie mai mult de natura, sa redea in chipurile umane expresia individuala, iar in scenele istorice si in compoziţii, reprezentarea mai mult veridica decât simbolica sau convenţionala.

b) Din Egipt arta bizantina a luat altarul triconc (treflat) si ornamentaţia bogata, mai ales cea sculpturala si picturala. De la Alexandria, celebru centru al culturii eleniste Bizanţul moşteneşte gustul pentru scenele pitoreşti (cu peisaje şi motive arhitecturale în fundal), cu figuri alegorice şi probabil gustul decoraţiei policrome; îndeosebi iconografia bizantina păstrează din tradiţia alexandrina atitudinea nobilă. Hieratică a personajelor, liniile clasice ale draperiilor vestimentare, gesturile măsurate, compoziţia echilibrată si simplă,

[41] Aici nu avem în vedere sensul larg de imagine religioasă, ci sensul său restrâns de obiect de cult supus veneraţiei credincioşilor.

pe care o consacrase arta greaca.

c) Alături de Siria, **Asia Mica si Armenia** joaca un rol esenţial mai ales in formarea arhitecturii bizantine; aci se pare că au fuzionat prima dată bazilica de tip elenist (cu absidă) cu bolta şi cupola persana, sprijinita pe conuri de unghi (importata din Armenia) – formă arhitecturală care face tranziţia de la tipul bazilical pur la cel bizantin. Meşteşugul savant al arhitecţilor anatolieni înlocuieşte cupola aceasta, cu cupola pe pandantive, forma specifica a arhitecturii bizantine.

Ca mediu de exprimare, arta bizantină cunoaşte două curente: **cel aulic-nobiliar** şi cel **popular-monahal**. Cea dintâi este arta oficială a curţii imperiale şi a catedralei. Savantă, scumpă şi elaborată, arta aceasta apelează mai mult la formele clasice ale artei pe când cea de-a doua, austeră şi dramatică în acelaşi timp este modul de exprimare a claselor medii (călugări, militari, comercianţi, meşteşugari şi ţărani) căutând mai cu seamă realismul şi pitorescul. Dacă primul curent s-a exprimat pregnant în sec. - VI-XII, cel de-al doilea a luat amploare mai cu seamă după impunerea curentului athonit în civilizaţia bizantină şi a devenit quasinormativ după căderea Imperiului Bizantin.

6. Periodizare:

În general se consideră că istoria artei bizantine se suprapune temporal peste Istoria Imperiului Bizantin de aceea periodizarea istoriei artei bizantine va urma periodizarea culturii şi civilizaţiei bizantine în general. Problema delicată este faptul că nu există o părere unanimă cu privire la începuturile Imperiului Bizantin. Unii istorici consideră că naşterea sa trebuie pusă în timpul domniei lui Diocleţian (284-305) care a împărţit împeriul în *pars Orientis* şi *pars Occidentis*. Alţii plasează evenimentul naşterii Bizanţului în timpul domniei lui Teodosiu I (379-395) şi a victoriei creştinismului împotriva păgânismului, sau, după moartea sa, în 395, în momentul divizării Imperiului în jumătăţile de vest şi de est. Alţii plasează această dată mai târziu, în 476 la abdicarea forţată a ultimului împărat roman de apus.

La fel stau lucrurile şi în ceea ce priveşte sfârşitul acestui imperiu. Unii consideră 29 mai 1453 (căderea Constantinopolului sub turci) data la care Imperiul Bizantin s-a stins, în timp ce alţii mută această dată la anul 1461 când istoria consemnează căderea Imperiului de Trapezunt. Există specialişti care consideră că istoria bizantină nu s-a încheiat odată cu sfârşitul administraţiei bizantine şi că civilizaţia şi cultura bizantină a continuat în ţinuturile limitrofe (bulgari, sârbi, ruşi, români) şi la Muntele Athos unde s-a dezvoltat o artă bizantină cu particularităţi locale.

Totuşi, din raţiuni didactice vom folosi în prezentul curs o periodizare convenabilă, uşor didactică, marcată şi de evenimente istorice majore.

1. **arta creştină timpurie**. Este perioada care premerge statului

creştin bizantin. Perioada este caracterizată de persecuţii aprige împotriva creştinilor care nu şi-au putut dezvolta o artă în adevăratul sens al cuvântului. Elemente artistice reprezentative în această perioadă sunt câteva picturi păstrate în catacombele romane precum şi în complexul de la Dura Europos. Chiar dacă nu poate fi încadrată strict în ceea ce numim artă bizantină, perioada aceasta este importantă pentru identificarea rădăcinilor.

2. **începutul artei** bizantine (secolele al IV-lea si al V-lea). Istoria consemnează data de 8 nov. 324 ca data la care s-a născut capitala bizantină: Constantinopol. Deşi încă nu se poate vorbi de o artă cu adevărat bizantină, ci mai mult de o artă creştină cu mijloace de expresie greco-romane, şi în contrast cu manualele de Istoria Artei, vom fixa aici *incipit* –ul artei bizantine întrucât pragul acesta fixează iniţierea cadrului politic care a generat cultura bizantină. Nimeni nu poate tăgădui adevărul că în ciuda unui instrumentar artistic de factură păgână, arta creştină îşi caută încă de acum propriul drum, propria identitate.

3. **epoca de aur** a lui Justinian şi a urmaşilor săi (sec. VI-VII) este perioada în care se poate consemna clar şi fără echivoc naşterea unei arte noi: arta creştină. În această perioadă frumosul artistic este pus în slujba Bisericii: toate domeniile artistice, dar mai cu seamă arhitectura, pictura, mozaicul, sculptura, orfevrăria etc. vor căuta să exprime măreţia lumii care va să vină şi strălucirea Împărăţiei Cerurilor. Începutul acestei perioade este marcat de construirea Bisericii Sf. Sofia din Constantinopol (532-537).

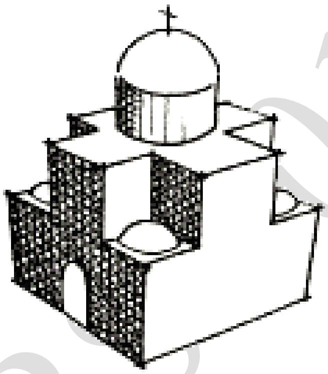
4. **perioada iconoclasta** (secolele VII-IX) a avut o influenţă nefastă asupra artei bizantine mai cu seamă asupra picturii şi sculpturii. Scopul declarat al iconoclaştilor, susţinuţi de cercurile înalte ale puterii bizantine, a fost de a purifica arta de reprezentările idolatre. În această perioadă au fost distruse nenumărate icoane, frescele şi mozaicurile au fost acoperite, moaştele sfinţilor distruse… arta sacră bizantină a trăit între 726 şi 843 cea mai neagră perioadă. Din punct de vedere doctrinar, în ciuda susţinerii comune a teologiei iconodule (hotărârile Sinodului VII ec.- 787), Apusul va crea o nouă artă în care normativ nu va fi canonul şi Tradiţia, ci imaginaţia artistului.

5. **reconstrucţia** din timpul dinastiilor macedonene şi comnene (secolele IX-XIII). Perioada aceasta este marcată de renaşterea artei (pictură şi arhitectură) după criza iconoclastă dar şi acutizarea tensiunilor dintre creştinismul de Răsărit şi cel de Apus şi, în cele din urmă, ruptura definitivă (1054). Din punct de vedere politic în

această perioadă apare în Răsărit Imperiul Latin (1204-1261). În această perioadă ia naştere şi se dezvoltă o nouă spiritualitate cu o formă de artă particulară: Muntele Athos. Arta şi spiritualitatea athonită va influenţa definitiv arta creştină răsăriteană mai cu seamă după căderea Bizanţului sub turci.

6. **renaşterea sub paleologi** – sec. XIII-XV (1261-1453). Recucerirea Constantinopolului şi reinstaurarea împăraţilor bizantini a adus în Bizanţ un suflu artistic nou. Paradoxal, dacă din punct de vedere politic această perioadă este una de decadenţă, din punct de vedere artistic aceasta este una dintre cele mai glorioase ale Imperiului Bizantin. Pierzând în strălucire şi preţiozitate materială, arta paleologilor va câştiga în subţirime, rafinament, dar mai cu seamă în adânciri dogmatice.
7. **Bizanţ după Bizanţ**. După fatidicul an 1453 cultura şi arta bizantină a supravieţuit şi chiar s-a dezvoltat în forme locale în lumea creştină periferică vechiului Imperiu, zone care se aflau departe de tăvălugul turcesc – cum a fost Rusia – sau care aveau o autonomie relativă cum au fost Ţările Române. În aceste zone arta creştină, păstrând în continuare elemente bizantine a supravieţuit în forme artistice naţional-locale. Fără a mai atinge vreodată apogeul cunoscut în vechiul Bizanţ, arta acestei perioade rămâne fidelă doctrinei şi canoanelor Bisericii Ortodoxe.

I. Stilul bizantin



Folosită vreme îndelungată ca spaţiu eclezial, bazilica avea şi unele inconveniente care s-au cerut a fi ameliorate. Astfel, forma sa alungită făcea dificilă vizibilitatea credincioşilor aflaţi în extremitatea opusă altarului iar şirurile de coloane care separau navele laterale de cea centrală, pe lângă faptul că separau psihologic comunitatea obturau vederea ceremoniilor liturgice. De aceea, nava principală părea singura în măsură să ofere un spaţiu cât de cât propriu şi unitar. La acestea se adaugă şi cerinţele crescânde în legătură cu spaţiul interior şi exterior bisericii: ceremoniile ample şi fastuoase se cereau găzduite de spaţii adecvate. Toate aceste inconveniente aveau să fie conciliate în ceea ce arhitectura denumeşte *stilul bizantin*.

Forme multiple şi variate, reflectând cel mai adesea tradiţia arhitecturală locală, au încercat să răspundă cât mai bine noilor cerinţe. Toate s-au amestecat în creuzetul timpului, pe malul Bosforului şi sub supravegherea basileului şi a patriarhului, contopindu-se într-un mod unitar şi dând astfel naştere unui stil nou. În general stilul bizantin este cunoscut ca stilul formelor rotunde (cupole, calote, abside, absidiole, turle etc.).

Pe scurt, arta bizantină e cea dintâi, cea mai strălucită şi izbutită încercare de conciliere şi fuziune a Occidentului cu Orientul în epoca veche.

Caracteristicile generale ale stilului arhitectonic bizantin

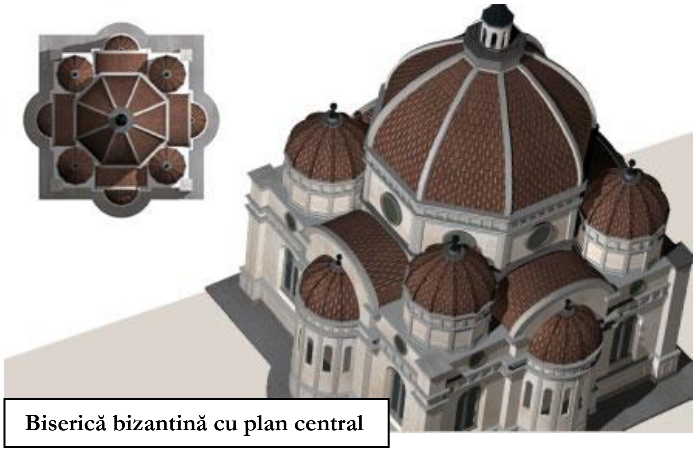
Precum am văzut, în arhitectură stilul bizantin ia naştere din modificarea tipului bazilical prin influenţele de origine orientală, venite din Persia, Mesopotamia şi Armenia, pe calea Siriei şi Asiei Mici. *El derivă din bazilica orientală cu cupolă* şi mai ales din construcţiile de plan central (poligonal, mai ales, octogonal, rotund, cruciform etc.), mult răspândit în Orient. Linia dreaptă – exclusiv întrebuinţată în tipul bazilical, atât orizontal (plan), cât şi vertical (elevaţia zidurilor) – şi unghiurile



Biserica Sf. Sofia, Constantinopol (Istambul)

(drepte, ascuţite sau obtuze) rezultate din întâlnirea sau încrucişarea liniilor drepte încep să fie treptat înlocuite sau combinate în chip armonios cu linia ovală (curbă) sau arcul, folosit de preferinţă în arhitectura orientală, sub diversele lui forme: cerc perfect, semicerc perfect sau turtit (potcoavă), segmente de cerc, unghiuri rezultate din întâlnirea sau întretăierea arcelor, etc.

Soluţia orientală a acoperişului rotund (boltit) şi îndeosebi cupola (calota), care imită cerul boltit deasupra noastră, vor avea o importanţă fundamentală în evoluţia ulterioară a arhitecturii creştine, devenind cu timpul universal adoptată în toate stilurile de artă. Ea modifică esenţial şi planul şi aspectul general al bisericilor.



Biserică bizantină cu plan central

Planul dreptunghiular alungit evoluează astfel în plan central, cruciform, care devine predominant şi caracteristic în arhitectura bizantină. Biserica tip navă a tipu-lui bazilical devine astfel biserica-cruce a noului stil de artă, evocând forma instrumentului sfânt al mântuirii noastre. Când lungimea navei transversale e egală cu lărgimea bisericii, planul de cruce rămâne *înscris* în pătratul sau dreptunghiul format de zidurile laterale drepte (ca la Sf. Sofia din Constantinopol), fiind vizibil numai în interior sau la acoperişul bisericii; când însă braţul transversal al crucii depăşeşte zidurile laterale, ieşind în afara lor, planul cruciform devine aparent, adică vizibil şi la exteriorul edificiului (ca la Sfântul Marcu din Veneţia); iar când ieşiturile braţului transversal nu se termină cu ziduri drepte, ci se rotunjesc prin ziduri semicirculare (abside), atunci aceste două abside laterale (ale naosului), împreună cu cea principală, a altarului (care formulează braţul de est al crucii), dau naştere *planului triconc, triabsidal* (cu trei abside), *trilobat* sau *treflat* (pentru că seamănă cu o treflă) care nu e în fond decât o variantă a planului cruciform, pe care o găsim încă din sec. VI în forma evoluată a bisericii Naşterii Domnului din Betleem, modificată sub Justinian; ea devine cu timpul cea mai folosită în stilul bizantin.

Rezumând deci, ***caracteristicile generale ale bisericilor de stil bizantin*** sunt:

a. Materialul de construcţie preferat e *cărămida* (singură sau alternată cu piatra);

b. Extinderea *absidelor* (zidurile verticale semicirculare) la pereţii laterali ai bisericii şi utilizarea acoperişului rotund, sub diversele lui forme (bolţi semicilindrice, cupole hemisferice sau calote, semicalote, etc.);

c. Prezenţa *cupolei centrale* ridicată deasupra naosului, fie singură, fie împreună cu cupole secundare pe pronaos şi având ori forma de simple calote secunde (ca la bisericile mai vechi), ori fiind supraînălţate prin turle (tambur), ca la bisericile de mai târziu, şi legate de corpul principal al edificiului prin sistemul pandantivilor ori (mai rar) prin acela al trompelor de unghi;

d. Menţinerea sistemului bazilical al arcurilor sprijinite pe coloane, care capătă rost pur decorativ;

e. Predominarea cu exclusivitate a *planului cruciform* (înscris sau aparent) şi a celui treflat; îndeosebi planul în cruce greacă sau bizantină (cu braţe egale) e caracteristic pentru prima fază a artei bizantine;

f. Împărţirea în sens transversal a interiorului, în cele trei părţi principale ale bisericii (*altar, naos şi pronaos*);

g. *Contrastul* izbitor dintre aspectul exterior, simplu şi sobru, şi interiorul bogat decorat şi somptuos, asupra căruia se îndreaptă toată atenţia meşterilor constructori şi decoratori;

h. *Ornamentaţia (interioară) realizată aproape exclusiv prin pictură*, foarte puţin prin sculptură (absenţa totală a statuilor, decorul sculptural redus numai la capitelurile coloanelor şi la chenarele (cadrele) uşilor şi ferestrelor, iar mai târziu şi la ornamentarea parţială şi sobră a faţadelor, (ca la unele din bisericile româneşti).

Stilul romanic

După anul 1000, puterea credinţei este susţinuta de resursele oferite de o agricultura in plin avânt, înviorarea comerţului si renaşterea urbana. In trei secole numai in Franţa se construiesc 80 de catedrale, 500 de mari biserici si mii de biserici parohiale.

Iniţiativa aparţine episcopilor, dar alături de el se afla nobilii, printii sau regii. Orice catedrala este mai intai un santier unde lucreaza arhitecti si muncitori. Autorul proiectului este inginerul, ridicat probabil dintre lucratori. Cunostintele sale tehnice provin din experienta, imbogatindu-se treptat, pe masura descoperirii inovatiilor arhitecturii antice si arabe. El angajeaza maistri si acestia, la randul lor, lucatori: multi agrenati in munca grea, necalificata, dar si specialisti, taietori in piatra, sculptori, zidari etc. In secolul al XIII-lea, constructia catedralelor solicita circa 100 de meserii, iar cei care le practicau isi aveau organizatiile lor profesionale care, nu de putine ori, nemultumite, formuleaza revendicari sau inceteaza lucrul.

In Occident, romanicul si goticul reprezinta cele doua principale stiluri ale artei medievale. Dupa anul 1000, seniorii ofera o buna parte din bunurile lor clerului. Din aceste ofrande se vor acumula resurse importante, stimulentul principal al marelui avant al constructiilor religioase numit "timpul catedralelor" (secolele XI-XIII).

Arta romanica este o denumire convenţională, adoptata de istoriografi in sec. al XIX-lea, prin care se înţelege in general arta care s-a dezvoltat in tarile europene supuse influentei catolice in sec. X - XIII. Arta romanica a preluat unele trăsături ale artei bizantine. Din acest motiv, deşi inexact, a fost denumită uneori artă *romano-bizantin*.



Arta romanică sau stilul romanic (al artei creştine) este cel dintâi stil de artă propriu al Apusului medieval. El ia naştere în epoca lui Carol cel Mare (secolele VIII-IX), când se realizează în Apus o primă simbioză a resturilor vechii arte romane a băştinaşilor romanizaţi (galo-romani) cu cultura naţională a popoarelor germanice stabilite în Apus (goţi, alemani, franci, anglo-saxoni, germani, etc.) şi cu influenţe de origine orientală, aduse în Apus de pe o parte de maurii din Spania, pe de alta de călugări,

comercianţi, pelerini, iar mai apoi (de la 1096 înainte) de Cruciaţi care pun în contact cultura apuseană cu cea bizantină şi arabă.

In perioada de înflorire a stilului romanic, principalele edificii au fost bisericile si mănăstirile. Dispunând de imense averi funciare si tezaurizate, mănăstirile si catedralele romanice au fost, in general, construite potrivit unor programe monumentale, amploarea lor fiind justificata şi de faptul ca trebuiau sa găzduiască un uriaş număr de pelerini atraşi de cultul relicvelor sfinte a căror circulaţie şi al căror cult s-a dezvoltat în Apus odată cu cruciadele. Principalele tipuri de plan ale arhitecturii religioase sunt:

a) biserica sala - o nava prevăzută cu o absida pe latura de est si, eventual, cu un turn-clopotniţa.

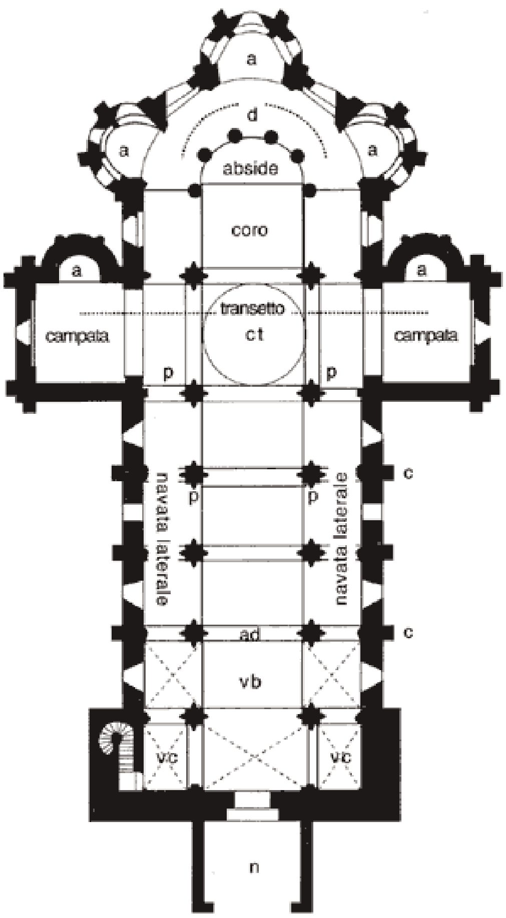
b) bazilica - cu trei sau mai multe nave.

c) biserica de plan central - circular sau polilobat

Mănăstirile erau prevăzute cu construcţii anexe, dezvoltate, de regula, pe un plan dreptunghiular in jurul unei curţi interioare, către care se deschidea o galerie cu arcade pe coloane, cu deambulatoriu. Construite in general din piatra (cărămida a fost utilizata numai in anumite zone nordice), **edificiile romanice sunt caracterizate** prin *grosimea masiva a zidurilor* si prin folosirea *plafoanelor* (mai ales in Italia) sau a *bolţilor semicilindrice*, uneori întărite cu *arcuri-dublou*. Mai rar, sub influenta orientală, a fost întrebuinţată, pentru boltiri, cupola.

Deschiderile, in general mici, practicate in ziduri (arcade, portale, ferestre) sunt întotdeauna in plin cintru si trebuie subliniat ca un principiu definitoriu pentru arhitectura romanica este predominanta plinurilor asupra golurilor. Deseori ferestrele sunt compartimentate in doua sau in trei deschideri (bifore sau trifore) cu ajutorul unor colonete.

In interior, deschiderile sunt sprijinite pe coloane masive sau pe stâlpi articulaţi. Este de observat ca, in cadrul artei romanice, sculptura si pictura au fost subordonate arhitecturii. Decorul sculptat al edificiilor romanice se plasează in jurul portalulilor, in jurul capitelurilor, de asemenea pe fetele unor obiecte de cult.



a) absidiole; **ad**) arc dublu; **c**) contraforti; **ct**) centrul crucii format de navă şi transept; **d**) deambulatoriu; **n**) nartex; **p**) pilastri; **t**) transepto; **vb**) bolta cilindrică; **vc**) boltă în cruce.

Inspirata mai ales din mitologia creştina, dar utilizând si elemente fantastice, multe de origine orientala, sculptura

romanica are in primul rând un caracter decorativ, hieratizant. Considerata si ea ca un element decorativ, figura umana este turtita, alungita, contorsionata, după caz, pentru a răspunde nevoilor compoziţionale. Tratarea schematizata, deseori rusticizata, a figurilor este compensata de simţul decorativ si de inventivitatea fabuloasa a meşterilor.

Picturile romanice, de asemenea cu un pronunţat caracter hieratic, sunt la origine o ramura a picturii bizantine, care s-a dezvoltat in condiţii specifice, caracterizata fiind prin schematism, dar si prin spiritul narativ-popular.

Ca monumente reprezentative de arhitectura romanica citam: biserica abaţiala din Saint-Benoit-sur-Loire, catedrala din Toulouse, biserica din Marmoutier (Franta), domul din Modena, domul din Pisa (Italia), biserica Sfintii Apostoli din Kholn, palatul conţilor de Turingia din Wartburg (Germania), biserica din Cisnadioara, biserica din Herina, catedrala romano catolică din Alba-Iulia (Romania).

In general, stilul artei romanice se caracterizează prin măreţia si severitatea construcţiilor, prin hieratismul si decorativismul artelor figurative.

Arta romanică constituie prima manifestare importantă a geniului artistic francez în artă. Leagănul (locul de naştere al) stilului romanic este Franţa şi nordul Italiei (Lombardia), unde reminiscenţele vechii arte galo-romane, amestecate cu influenţe noi, asiatice, dau naştere celor dintâi biserici cu cupole cu pandantivi (considerate de unii ca influenţe bizantine). De aici, stilul acesta se răspândeşte în toate ţările catolice (Anglia, ţările germanice, ţările scandinave, Polonia, Ungaria, Moravia, mai puţin în Italia şi Spania), devenind arta oficială a catolicismului (ritualul latin) din secolele X-XIII, aşa cum devenise mai de mult cea bizantină pentru creştinismul răsăritean.

Perioada de formare a stilului o constituie secolele VIII-X (faza timpurie sau pre-romanică); apogeul îl atinge în secolele XI-XII (perioada matură, sau romanicul dezvoltat), iar în sec. XIII începe să fie înlocuit (mai întâi în Franţa) de stilul gotic (faza romanicului târziu, sau de tranziţie spre gotic).

Despre Arta romanică s-a spus că este o artă exclusiv religioasă, creată de călugări şi oamenii Bisericii, pentru Biserică şi oamenii ei.

Caracteristicile generale ale stilului:

a. *Lipsă de unitate în plan*; planul bisericilor romanice este foarte variat: cruciform (mai ales în cruce latină), treflat bi-absidial, circular (influenţă din Răsărit); de cele mai multe ori apare un plan complex, combinaţie a tipului bazilical cu cel cruciform, creat prin prezenţa regulată a navei transversale (transeptului, uneori dublu).

b. Materialul de construcţie este mai ales *piatra* (mai puţin cărămida şi lemnul), zidăria fiind lăsată *aparentă* (netencuită şi neacoperită cu placaj de marmură, ca în bazilical sau bizantinul timpuriu), iar zidurile fiind masive (groase şi puternice), sunt sprijinite de *contraforţi* (ziduri suplimentare, de sprijin, în părţile unde apăsarea

masei de zidărie e mai mare).

c. *Soclul înalt*, faţada principală (de vest) precedată uneori de o curte închisă cu un portic (*ambitus, Kreuzgang*) este în general monumentală, cu trepte multe şi portaluri uriaşe, bogat decorate şi flancate de turnuri pătrate sau octogonale (influenţă siriană), dintre care unul serveşte şi ca clopotniţă, când aceasta nu e separată de biserică; turnul apare uneori şi deasupra transeptului sau a chorului.

d. Interiorul, precedat uneori de un *narthex* de mari proporţii, e împărţit (ca şi la bazilici) în mai multe nave, delimitate între ele prin stâlpi (pilaştri) puternici (mai rar prin coloane alternate cu stâlpi), cu capiteluri sculptate şi legaţi între ei prin arhivolte (arcuri) în plin centru sau semicirculare (mai târziu şi prin arcuri frânte); navele laterale (colaterale sau *les bas-côtes*) se prelungesc de regulă în jurul absidei altarului, formând aşa numitele *deambulatorii* (coridoare interioare, semicirculare, în jurul altarului, flancate din loc în loc de *absidiole* sau *capele razante*, unde se păstrează moaşte sau relicve sfinte. Coridoarele acestea sunt menite a favoriza circulaţia credincioşilor care vin să vadă criptele sau sarcofagele cu moaşte de sfinţi din absidiole, şi să le sărute); deasupra navelor laterale uneori sunt galerii (tribune) la etaj.

e. Acoperişul primelor biserici romanice e în *şarpantă*, adică cu scheletul de lemn sau metal (cu sau fără tavan), ca la bazilici; mai târziu e înlocuit întâi la navele laterale cu acoperişul boltit, de piatră sau cărămidă, sub diverse forme: calote sau cupole hemisferice, bolţi cilindrice (în leagăn; *en berceau*) sprijinite de *arcuri dublouri*, bolţi în cruce sau în muchii (fr. = *voûtes d'arête*), rezultate din întretăierea a două bolţi cilindrice cu raze egale, semi-cupole (care acoperă absidele) ş.a.

f. Caracteristic (comun) tuturor bisericilor apusene de orice stil este *chorul*, adică o travee (despărţitură) deosebită a interiorului, sub forma de navă transversală, între absida altarului şi transept. În general el este mai înalt faţă de restul bisericii, pentru că sub el şi altar se construiesc *cripte* de mari dimensiuni (unele cât nişte biserici întregi) în care se depun sarcofage cu moaşte de sfinţi sau sicrie cu trupurile clericilor deservenţi decedaţi. La bisericile mai mari există şi al doilea *chor*, în capătul apusean al biserici.

g. *Sculptura decorativă* e întrebuinţată mai mult decât în bazilical şi bizantin, ca auxiliar important al arhitecturii (la împodobirea *capitelurilor* de pilaştri şi coloane, a faţadelor şi a portalurilor, a cadrelor de uşi şi ferestre, la cornişe, etc.). Într-o mare măsură se cultivă în romanic *sculptura figurativă* (reprezentări de figuri animaliere, fantastice şi omeneşti sau groteşti), sursa de inspiraţie a sculptorilor fiind manuscrisele figurate (cu miniaturi), bizantine şi apusene.

h. *Arcul rotund* (roman, în semicerc perfect) este utilizat în largă măsură, atât ca element arhitectonic (de legătură între coloanele sau pilaştrii din interior), cât şi ca element decorativ (mai ales la faţade, în galerii de arcade); de aceea, stilul romanic e numit uneori şi *stilul arcului rotund*.

i. Ferestrele sunt la început puţine şi mici, apoi mai multe şi mai mari, terminate totdeauna în arc rotund (simplu sau divizat bifor, trifor, etc.) şi cu

ornamentaţie bogată (apar primele vitralii în sec. XII).

Stilul gotic



Arta gotica este arhitectura si arta care s-au dezvoltat in Europa occidentala din a doua jumătate a sec. al XII-lea si in unele ţări pana la mijlocul sec. al XVI-lea, caracterizate prin utilizarea unui stil, cunoscut sub numele de stil gotic.. Numit uneori şi *ogival* (*stilul arcului ascuţit*), această artă nu are nimic comun cu goţii, cum s-ar presupune după nume. Mai exact ar putea fi numită *arta franceză*, deoarece arhitectura gotică apare la început ca o direcţie regională franceză a artei romanice, deşi unii îi spun *stilul german(ic)*, privindu-l ca pe un stil maturizat în Germania. Se naşte din arta romanică, în a doua jumătate a secolului XII sub influenţa cruciadelor, a scolasticii[42] şi a misticii Evului Mediu. Stilul gotic se dezvoltă simultan cu creşterea puterii regalităţii, în opoziţie cu cea locală a nobililor sau seniorilor. De aceea **se spune despre această artă că a fost o creaţie a culturii orăşeneşti si de curte a feudalismului târziu**.

Formele artei gotice şi mijloacele sale de expresie au fost împrumutate şi arhitecturi şi artei civile. Catedralele de piatra in stil gotic şi palatele comunale constituiau centre ale vieţii orăşeneşti. Tot in aceasta epoca a fost elaborata schema planimetrica a oraşelor, care a determinat si aspectul arhitectonic al acestora timp de câteva secole.

În sculptura gotica sunt păstrate in mare măsura convenţionalismul proporţiilor si nota hieratica in tratarea personajelor, dezvoltându-se in acelaşi timp tendinţa de redare expresiva si de individualizare a figurilor.

Franţa este considerată leagănul artei gotice. Din marile monumente ale acestei arte amintim: Catedrala Notre-Dame din Paris, 1163-1250; Catedrala din Chartres, 1194-1260; Catedrala din Reims, 1210-1311; Catedrala din Freiburg, 1260-1350; Castelul lui Albrecht din Meissen, sec. al XV-lea; "Palatul dogilor din Venetia", sec. al XIV-lea; "Catedrala Sfantul Mihail" din Cluj; "Biserica Neagra" din Brasov; "Biserica Sfanta Maria" di Sibiu; castelul de la Hunedoara.

[42] Pentru detaliile relaţiei dintre Scolastică şi Gotic vezi E. PANOFSKY, *Arhitectură gotică şi gândire scolastică*, Anastasia 1999.

Caracteristici generale ale stilului:

Arhitectura gotica, caracterizata prin proporţiile impunătoare ale edificiilor si prin spatiile încăpătoare ale interioarelor, a dezvoltat construcţiile cu bolti pe arce frânte (in ogiva) si cu arcuri butante. Aceste inovaţii tehnice au permis trecerea de la edificiul greoi, static, din arhitectura romanica, la osatura zveltă, dinamica, a catedralelor gotice. Verticalitatea, înălțimea si soliditatea clădirilor nu mai erau asigurate cu ajutorul maselor enorme de zidărie, ci prin echilibrul îndrăzneţ dintre bolti, zidurile de susţinere, arcele exterioare de sprijin si contraforturile. Zidurile, mult uşurate, sunt prevăzute cu deschideri si goluri numeroase, înlocuite uneori cu dantele de piatra sau cu ferestrele cu vitralii policrome. Faţadele sunt decorate cu mari portaluri, cu sculpturi si cizeluri fine in piatra (ex. statui, pilaştri, rozete).

a. Planul predominant e cel de cruce latină (braţe inegale), iar edificiile sunt de dimensiuni mari.

b. Zidurile masive din stilul romanic sunt înlocuite cu *ziduri mai subţiri şi înalte,* sprijinite la exterior de contraforţi în formă de *arcuri butante* (proptitori înguşti, meniţi să preia o parte din greutatea bolţilor). Aceşti contraforţi sunt adesea împodobiţi cu sculpturi (turnuri şi statui), iar la marile catedrale între ei se construiesc capele laterale.

c. Interiorul e împărţit (ca şi la bazilici) în *mai multe nave longitudinale*, delimitate prin şiruri de coloane subţiri, suple şi elegante sau fascicule de coloane; de obicei navele laterale sunt mai joase decât cea centrală şi au galerii (balcoane) la etaj.


Sistemul de arce butante

d. *Faţadele sunt impunătoare*, fiind împărţite de regulă în *trei registre orizontale* şi trei *verticale* (care arată împărţirea interiorului în nave), împodobite cu *rozete uriaşe de piatră*, sculptate *à jour*. În mijlocul zonei orizontale de jos sunt *portaluri impunătoare*, decorate cu sculpturi artistice şi încununate de frontoane înalte şi ascuţite, cu turnuleţe piramidale în unghiuri. Deasupra faţadei principale (de apus) se ridică unul sau două *turnuri laterale*, foarte înalte, piramidale, în mai multe etaje, de plan octogonal, hexagonal sau pătrat, dintre care unul serveşte de clopotniţă. În faţa intrării există de obicei un *parvis*, un fel de atrium închis, sau curte pardosită, unde în Evul Mediu se jucau misterele religioase. Afară de intrarea de la faţada principală, sunt şi *intrări laterale*, de o parte şi alta a transeptului.

e. Elementul nou şi specific stilului gotic e *arcul frânt* sau ascuţit (unghiul format de întretăierea a două segmente de cerc), dar mai ales *ogiva* şi *bolta ogivală*

(bolta sprijinită pe două arcuri diagonale de susţinere, care se încrucişează în punctul de cheie a bolţii). Elementele acestea apăruseră sporadic, încă din sec. XII, la unele catedrale romanice din nordul Franţei (Ile-de-France, Picardia, Champagne) şi din Lombardia. Caracteristica ogivelor este că ele se construiesc din piatră şi sunt totdeauna în relief, independente de bolta pe care o sprijină. Cupola sau bolta simplă, unitară, din stilul romanic, este în gotic foarte înaltă, datorită ogivelor (arcurilor diagonale încrucişate), care o susţin şi o împart în patru (sau mai multe) compartimente triunghiulare; turlele se termină de regulă prin vârfuri ascuţite în formă de săgeată (*fléche*), care parcă vor să străpungă cerul.

f. Dintre încăperile bisericilor de tip romanic *dispar nartica de la faţadă şi criptele de sub chor, dar se menţin deambulatoriile*, formate din şiruri de coloane, iar absidele altarului sunt mai mult poligonale decât semicirculare, fiind flancate spre exterior de mici *capele*.

g. *Ferestrele sunt foarte numeroase, largi şi înalte,* terminate în formă de rozetă sau de flacără şi împărţite longitudinal prin colonete; sticla colorată a ferestrelor (*vitralii)*, care dau interiorului lumină dar difuză, a fost folosită pentru ilustrarea cu scene biblice. Ferestrele reduc totodată la minimum posibil suprafaţa pereţilor, dând impresia de spiritualizare a materiei. La unele catedrale, zidăria are rolul unei simple carcase, care să sprijine bolţile, să poarte ferestrele şi să primească aer şi lumină (ca de ex. la *catedrala din Chartres* – Franţa, care are 125 ferestre înalte, nouă rozete mari şi 97 rozete mijlocii şi mici).

h. Pictura e întrebuinţată foarte puţin în schimb predomină sculptura monumentală *(statuară)*. Reprezentând figuri biblice sau istorice, uneori de proporţii uriaşe, figuri apocaliptice şi groteşti, instalate în firide scobite pe toate faţadele zidurilor, sau lipite coloanelor de susţinere (*adosate*), sculptura gotică se apropie foarte mult de reprezentarea naturalistă.

i. Bogăţia şi luxul din interior sunt sporite de *mobilierul somptuos* (bănci şi scaune, confesorii, jeţuri, amvoane din lemn rar, sculptat), pardoseala de marmură, tapiţeriile fine, scrinuri de email şi triptice de ivoriu, vase sacre şi odăjdii ornate cu pietre scumpe, etc.

Reducerea întregului edificiu la elementele strict necesare echilibrului, adică învingerii greutăţii (apăsării) zidurilor şi a bolţilor, ceea ce permite dezvoltarea la maximum a liniei verticale, a formelor îndrăzneţe care tind în sus, exprimând avântul spre înălţime al sufletului omenesc. Catedrala gotică e o construcţie dinamică, în care ritmul formelor tinde să conducă privirea şi atenţia credincioşilor întâi spre altar şi apoi spre cer;

Aspectul elegant al exteriorului, pentru împodobirea căruia se întrebuinţează o artă sculptată excesiv de migăloasă şi de costisitoare.

Apogeul stilului gotic e atins în sec. XIV, când el găseşte formulele definitive, realizate în marile catedrale din Amiens, Colonia, Rouen, Sant-Ouen ş.a. cu timpul, stilul gotic evoluează spre forme exagerat de bogate şi luxoase, dând naştere aşa

numitului ***stil rayonnant***, în sec. XIV, şi celui numit ***flamboyant*** (sec. XV), în care accentul e pus nu pe arhitectură, ci pe decoraţie, care devine excesivă, reducând toate liniile la sinuozităţile formei de *flacără* (flamme, de unde flamboyant).

Stilul gotic decade în sec. XVI, când este concurat din ce în ce mai mult de arta nouă a Renaşterii.

Renaşterea

Stilul Renaşterii se iveşte în Italia (mai mult în Florenţa), spre sfârşitul Evului Mediu (**secolele XV-XVI**), sub influenţa studiului clasicismului, adus în Apus (îndeosebi în Italia) de personalităţile culturale ale Bizanţului, refugiate aici după căderea definitivă a Imperiului Bizantin sub turci (1453). La formarea artei Renaşterii contribuie cauze multiple, ca: renaşterea literară şi filosofică, care precede pe cea artistică, în sec. XIV (Dante, Petrarca, Boccacio), studiul atent al vestigiilor artei clasice greco-romane, sprijinul material şi moral acordat artiştilor de către republicile rivale şi prospere din Italia secolelor XV-XVI, invenţia tiparului şi a gravurii, care permitea tipărirea şi publicarea (răspândirea) operelor clasice şi a tratatelor despre arta antică (ca cel al lui Vitruvius Pollo din sec. I a.Hr.: *Despre arhitectură*), ş.a.

Spiritul Renaşterii se manifestă ca o tendinţă de întoarcere la arta Romei şi Eladei antice şi se caracterizează prin reaşezarea omului în centrul preocupărilor şi interesului filosofic şi artistic (umanism), prin efortul artiştilor de a se apropia de natură, de realitate şi de a o reda în formele simple ale artei clasice greco-romane. Gustul acesta pentru eleganţă, logica, armonia şi fineţea liniilor şi a proporţiilor artei clasice, care caracterizează pe artiştii Renaşterii, reprezintă totodată o reacţie împotriva spiritului feudal, iubitor de forţă, brutal şi masiv al Evului Mediu. Bineînţeles că arta Renaşterii nu trebuie considerată ca o simplă copie sau încreştinare a artei păgâne clasice, ci ca o interpretare nouă a conceptului artistic, o creaţie originală bazată pe studiul, înţelegerea şi admiraţia artei antice, considerată ca suprema expresie a frumosului artistic realizat de geniul omenesc până atunci.

Rolul de frunte, pe care îl jucase până aici Franţa în istoria artei apusene medievale (în romanic şi gotic), e preluat acum de Italia. Mai întâi Florenţa (sec. XV), apoi Roma şi Veneţia (sec. XVI), sunt cele mai importante centre în care înfloreşte cu deosebire arta Renaşterii.

În arta Renaşterii **ia avânt pictura (în ulei)**, întrebuinţată ca principal mijloc decorativ pentru împodobirea interiorului bisericilor, pe când *sculptura* este cultivată mai departe ca o artă independentă de arhitectură.

Autoritatea Bisericii nu mai îndrumă activitatea meşterilor constructori şi decoratori, ca în romanic şi gotic, ci voinţa, personalitatea şi fantezia artiştilor se manifestă liber şi nestingherit, în alegerea planurilor şi a formelor constructive, a subiectelor şi a temelor sau motivelor decorative etc. De aici rezultă mai întâi o varietate infinită a planurilor, a formelor arhitectonice şi decorative şi deci greutatea de a stabili un tip uniform sau general, ideal sau normativ, al bisericilor Renaşterii şi, al doilea, caracterul laicizat sau păgânizat (lipsit de orice spirit religios sau bisericesc) al unora

din aceste monumente, mai ales în ceea ce priveşte pictura lor murală, în care se răsfaţă chipuri de divinităţi păgâne, figuri mitologice (fauni, nimfe, sibile şi satiri) sau chipuri umane pline de sănătate, robusteţe şi uriaşe (adesea chiar nuduri), care exaltă frumuseţea carnală, trupească (ca în Capela Sixtină a Vaticanului, din Roma).

Din Italia, stilul Renaşterii s-a răspândit mai întâi în Franţa, apoi în Spania şi mai târziu în Germania şi Austria, pierzând însă treptat din puritatea şi fineţea formelor originale, dezvoltate în patria lui (Italia).

Caracteristicile generale ale stilului Renaşterii

Arhitecţii Renaşterii renunţă la sensul vertical al catedralelor gotice şi revin la *ritmul orizontal* al vechilor edificii creştine de tip bazilical. Într-adevăr, în arhitectura stilului Renaşterii predomină linia orizontală, a stilului clasic, combinată însă cu linia curbă din bizantin şi romanic.

În construcţia bisericilor, planul este foarte variat: circular, dreptunghiular, ca un paralelogram, cruciform, etc. Punctul de plecare al bisericilor de tip Renaissance e bazilica cu trei nave, având navele laterale boltite (bolţi semicilindrice, *en berceau*) şi cu cupolă centrală (hemisferică sau ovală) pe nava mediană. Planul bazilical se apropie însă de cel cruciform (cruce greacă, cu braţe egale), prin modificarea transeptului şi a dimensiunilor navelor, pentru a da cât mai mult spaţiu şi cât mai multă lumină interiorului, *chorul* dintre altar şi naos (transept) se lăţeşte, nava centrală se măreşte, iar cele laterale se îngustează cât mai mult, fiind împinse tot mai spre zidurile laterale de nord şi de sud. În interior, ornamentaţia e mai fină şi mai delicată, utilizându-se mai mult pictura.

În centrul edificiului domină *o singură cupolă, de mari dimensiuni*, la susţinerea căreia contribuie întreaga substructură (*domul*, caracteristic bisericilor Renaşterii). Ea e supraînălţată pe un scurt tambur circular şi străpunsă de deschizături sau ferestre numeroase, pătrate (încheiate în arc rotund), ovale sau circulare, care dau lumină multă în interior.

Frumuseţea exteriorului rezultă din întrebuinţarea *placajului de marmură* sau de faianţă albă şi colorată, cu care sunt acoperite faţadele zidurilor.

Dispar contraforţii şi arcurile butante. La faţada principală, care constituie centrul de atenţie al meşterilor decoratori, predomină turnul central (nu cele laterale, ca în gotic).

Stilul baroc

De la spaniolul *barrueco* (scoică sau perlă neregulată) – adică neregulat, bizar, ciudat sau curios – numit şi stilul *iezuit* (fiindcă a fost cultivat şi răspândit mai ales de călugării iezuiţi), este denumirea care se dă de obicei fazei avansate a Renaşterii, aşa cum a evoluat această artă în Italia, unde «stilul baroc» s-a născut şi s-a dezvoltat mai mult, ca o reacţie religioasă împotriva caracterului profan al Renaşterii, reacţie patronată şi dirijată de conducerea Bisericii catolice, care urmăreşte pe de o parte să purifice arta Renaşterii de excesele ei laicizante şi păgâne, iar pe de alta să

impresioneze, să zguduie sufletele credincioşilor şi să le atragă, prin forme şi ornamente bogate şi fantastice, utilizând arta ca un mijloc de luptă împotriva protestantismului (de aceea stilul baroc e numit şi stilul *Contra-Reformei*).

Barocul domină arta italiană până spre sfârşitul secolului XVIII; din Italia s-a întins şi în Franţa, Germania, Austria, Ţările de Jos, Spania şi chiar în Răsărit (Rusia).

Caracteristicile generale ale stilului.

Barocul e de fapt o dezvoltare şi amplificare a formelor clasice din Renaştere, cu amănunte şi tendinţe noi: edificii colosale ca proporţii şi cu înfăţişare dramatică, faţade fastuoase cu frontoane modificate în diverse sensuri, turnuri duble, cupole înalte şi diforme, clădiri-anexe frumos împodobite, ferestre de forme neregulate etc. Navele colaterale dispar aproape cu totul. În decoraţia picturală se renunţă la temele profane şi păgâne (nudurile şi tipurile mitologice); în schimb, ornamentaţia se îmbogăţeşte excesiv cu motive în formă de încolăcituri şi volute, cu coloane răsucite în formă de spirală, cu figuri fantastice. Liniile drepte se îndoiesc, formele ovale se arcuiesc şi iau forme din ce în ce mai sinuoase, suprafeţele netede dispar cu totul sub povara de ornamente. Edificiile devin mai mult pretexte pentru decor sau conglomerate de ornamente dintre cele mai variate şi mai bizare. În interior impresionează risipa de aur, argint, brocart, mătăsuri şi tapiţerii bogate, mobilier bogat şi luxos.

Stilul rococo

Faza ultimă a barocului, din a doua jumătate a secolului XVIII poartă în general denumirea de *Stil rococo* (de la franţuzescul *rocaille*, scoică), adică rotund, încărcat, împopoţonat, numit în derâdere şi *stilul perucă* (Das Aufgebauschte). Se naşte tot în Italia, ca o exagerare a barocului, dar e transplantat în Franţa, unde e cultivat de preferinţă în epoca regilor Ludovic XIV şi Ludovic XV (aproximativ 1700-1770); de aceea e numit uneori şi *stilul Louis XIV* sau *Louis XV*. Creează mai mult opere laice (palate), dar şi câteva biserici care se disting prin eleganţă, decor bogat şi rafinat, de un gust feminin. Liniile drepte sunt înlocuite prin curbe, cercul cu ovalul. E o artă feminină, de un gust senzual, în care artiştii pun accentul pe amănuntele şi rafinamentul decorului; arhitectul devine de fapt un decorator.

În arta rococo-ului, libertatea, fantezia şi capriciul personal al artiştilor se manifestă, ca şi în Renaştere, din ce în ce mai liber şi mai fără frâu, dând viaţă la edificii din care a fost izgonit orice spirit religios şi care capătă înfăţişări din ce în ce mai profane, semănând foarte puţin a biserici.

Neo-clasicismul

Ultimul aspect pe care îl ia Renaşterea târzie în arta Apusului poartă denumirea de *Neo-clasicism* sau *academism*. Născut în sec. XVIII («secolul filosof» sa «al luminilor»), sub influenţa filosofiei şi a literaturii iluministe germane (Lessing, Goethe, Klopstok, Herder) şi a studiilor de arheologie clasică (săpăturile de la Pompei), neo-clasicismul se manifestă ca un curent de excesivă admiraţie pentru arta

clasică păgână şi de reîntoarcere la liniile ei simple şi clare, ca o reacţie împotriva formelor bizare şi artificiale, în care barocul şi rococo-ul înecaseră puritatea formelor iniţiale ale Renaşterii, din secolele XV şi XVI. Se caută deci a se înlătura nu numai inovaţiile baroce şi rococo, ci şi înnoirile care nu consunau cu cele antice. Se revine la linia dreaptă, care predomină în tot edificiul, se renunţă la volutele şi încovoieturile sau sinuozităţile formelor decorative de până aici, păstrându-se numai coloanele răsucite (în formă de spirale). Pe de afară bisericile de stil (neo) clasic seamănă cu nişte temple antice, greceşti sau romane, cu coloane.

Anexele

a.) Baptisteriul. Adunarea duminicală în vederea săvârşirii euharistiei era cel mai important act de cult pentru primi creştini. Acest lucru însă nu se putea face decât în prezenţa celor botezaţi, pentru că doar ei au acces la "masa Domnului". Din acest motiv botezul are un rol capital pentru Biserică. Evenimentul botezului era trăit cu entuziasm şi bucurie de întreaga comunitate care participa "in corpore" la acest moment festiv.

Primele locuri de botez au fost, cu siguranţă, cursurile naturale de apă şi casele particulare dotate cu terme. Odată cu trecerea timpului au apărut spaţii special destinate botezului şi care au dobândit forme tot mai elaborate fiind amplasate în imediata vecinătate a bisericilor de care se legau uneori prin coridoare, facilitând trecerea neofiţilor din baptisteriu în biserică pentru participarea la Liturghie. Construcţia, prin formă şi orientare, avea un bogat simbolism teologic»: *"rotonda"*, construcţie antică de origine funerară, amintea că botezul este «moarte şi înviere cu Hristos»; *"octogonul"* avea o trimitere cu un pronunţat caracter eshatologic amintind de "ziua a opta", ziua naşterii în veşnicie; *"pătratul"* amintea că tot pământul este al Domnului, că «evanghelia se va propovădui la toată făptura», în cele patru laturi ale pământului.

În centru se afla bazinul cu apă în care catehumenul cobora câteva trepte; după botez ieşea pe latura opusă. Bazinul avea dimensiuni variabile (2-5 m. în diametru; 1,40 m. în adâncime). Uneori baptisteriul era frumos decorat cu fresce sau mozaicuri cum sunt cele de la Ravena. Uneori, pe coridorul ce lega baptisteriul de biserică se afla o altă cameră – ***consignatorium***. Aici neofiţii primeau mirungerea de la episcop, înainte de a fi conduşi în biserică pentru a primi euharistia.

b.) Schevofilachion-ul. (σκευοφιλακιον, diaconicum, vestiarium, secretarium) era spaţiul, alipit de cele mai multe ori clădirii bisericilor, în care se păstrau cărţile, veşmintele. Cu timpul au fost incorporate arhitecturii de bază a bazilicilor formând două absidiole alăturate absidei altarului.

c.) Sălile catehumenale (κατηχουμενεια). Acestea erau mai întotdeauna în legătură cu baptisteriile, serveau ca săli de exorcizare a catehumenilor. Cu timpul s-au transformat în adevărate şcoli catehetice cum sunt cele din Alexandria şi Cezareea Palestinei. Unele dintre ele au reuşit cu timpul să-şi formeze adevărate biblioteci.

Cu timpul, alături de primele biserici, s-au mai adăugat şi alte construcţii care să satisfacă exigenţele unui cult într-o dezvoltare continuă. Dintre acestea amintim: ***aghiasmatarele, aşezăminte de ocrotire socială, case de oaspeţi*** *(mai ales pe lângă bazilicile recunoscute ca centre de pelerinaj)*, ***clopotniţe***, etc.

BIBLIOGRAFIE

3. BOUYER Louis, *Architettura E Liturgia*, Qiqaion, Bose 1994.
4. Dumitrescu Sorin, Chivotele lui Petru Rareş şi modelul lor ceresc, Ed. Anastasia, Bucureşti 2001.
5. OZOLIN Nicolas, *Chipul Lui Dumnezeu, Chipul Omului,* Ed. Anastasia, Bucureşti 1998 (În Special Capitolul *Câteva Observații Despre Deosebirea Duhurilor În Artă*, Pp. 69-80)
6. PANOFSKY Erwin, *Arhitectură Gotică Şi Gândire Scolastică*, Anastasia 1999 (în special postfaţa lui S. Dumitrescu. *O interfață la gotic*)
7. STĂNILOAE, Pr. Prof. Dumitru, *Idolul Ca Chip Al Naturii Divinizate Şi Icoana Ca Fereastră Spre Transcendența Dumnezeiască,* În Rev. „Ort", An. Xxxiv (1982), Nr. 1.
8. VANCA Dumitru, *Icoană Şi Cateheză*, Alba Iulia 2005, Ed. Reîntregirea, Pp.15-20.

Cursul XI

MISTAGOGIA SPAŢIULUI SACRU
ÎN TEOLOGIA BISERICII ORTODOXE

a. Templul spiritual

Sf. Pavel şi zidirea Bisericii spirituale

b. Simbolismul antropologic al Bisericii

(Dionisie Areopagitul; Maxim Mărturisitorul; Gherman al Constantinopolului; Noi interpretări creştine ale spaţiului liturgic: Stăniloae, Panofsky, S. Dumitrescu);

În secolele următoare aceste modificări structurale ale spaţiului sacru şi a teologiei legate de ele se vor amplifica influenţând cultul care va perceput şi ca o lucrare mistico-istorică.

Bibliografie:

- Hani, Jean, *Simbolismul templului creştin*, în Horea Bernea, *Mapa Crucea*, p. 33-38
- Ratzinger, Joseph, *Lo spirito della Liturgia*, San Paolo, 2001, 51-110
- Palade, Mihaela, *O posibilă Erminie arhitecturală*, Bucureşti, Sophia 2004.

SPAŢIUL SACRU*

Augustin Ioan

> "*Ephiphaneia* has to do with appearing, visibility being the evidence for existance: *epiphaneia* is visible surface, and testifies to coming-to-light."
> *Indra Kagis McEwan (1997, 88)*

În Biblie, unul dintre cele mai semnificative momente de după Geneză se referă nu atât la abilitatea fiului lui Adam de a funda oraşe în care nu avea cine locui deocamdată[1], cât la un vis a cărui urmare este un gest ziditor[2]. Iată acest fragment veterotestamentar în întregime:

> "10. Iar Iacov ieşind din Beer-Seba s-a dus la Haran. 11. Ajungînd la un loc, a rămas să doarmă acolo, căci asfinţise soarele. Şi luînd una din pietrele locului aceluia şi punîndu-şi –o căpătîi, s-a culcat în locul acela. 12. Şi a visat că parcă era o scară, sprijinită pe pămînt, iar cu vîrful atingea cerul; iar îngerii lui Dumnezeu se suiau şi se pogorau pe ea. 13. Apoi s-a arătat Domnul în capul scării şi I-a zis: "Eu sînt Domnul, Dumnezeul lui Avraam, tatăl tău, şi Dumnezeul lui Isaac. Nu te teme! Pămîntul pe care dormi, ţi-l voi da ţie şi urmaşilor tăi. 14. Urmaşii tăi vor fi mulţi ca pulberea pămîntului şi tu te vei întinde la apus şi la răsărit, la miazănoapte şi la miazăzi, şi se vor binecuvînta întru tine şi întru urmaşii tăi toate neamurile pămîntului.15. Iată, eu sunt cu tine şi te voi păzi în orice cale vei merge; te voi întoarce în pămîntul acesta, şi nu te voi lăsa pînă nu voi implini toate cîte ţi-am spus".
>
> 16. Iar cînd s-a deşteptat din somnul său, Iacov a zis: "Domnul e cu adevărat în locul acesta şi eu n-am ştiut!" 17. Şi spăimîntîndu-se Iacov, a zis: "Cît de înfricoşetor (sic!) este locul acesta! Aceasta nu e alta fără numai casa lui Dumnezeu, aceasta e poarta cerului!" 18. Apoi s-a sculat Iacov dis-de-dimineaţă, a luat piatra ce şi-o pusese căpătîi, a pus-o stîlp şi a turnat pe vîrful ei untdelemn. (sublinierea mea) 19. Iacov a pus locului aceluia numele Betel, căci numai înainte cetatea aceea se numea Luz. 20. Şi a facut Iacov făgăduinţă zicînd: "De va fi Domnul Dumnezeu cu mine şi mă va povăţui în calea aceea, în care merg eu astăzi, de-mi va da pîine să mănînc şi haine să mă îmbrac, 21. Şi de mă voi întoarce sănătos la casa tatălui meu, atunci Domnul va fi Dumnezeul meu. 22. Iar piatra aceasta, pe care am pus-o stîlp, va fi pentru mine casa lui Dumnezeu şi din toate cîte îmi vei da tu mie, a zecea parte o voi da ţie" (s.m.) (Facerea 28, 10-22)

Dormind în pustie "la un loc" ales doar pentru că, asfinţind soarele, trebuia să se oprească undeva, Iacov visează că exact în acel loc (şi, subînţelegem, prin chiar ţeasta

---

* IANUS 5-6 / 2002

lui străpunsă de vis, devreme ce, ne relevă profunzimea – probabil involuntară – a traducerii: "s-a culcat *în* acel loc" sublinierea mea, A.I.) se deschide cerul: îngerii urcă şi coboară chiar pe acolo, apoi însuşi Dumnezeu se arată "în capul scării". Mai înainte de orice, trebuie remarcat cât de "eliadesc" este spaţiul sacru al poveştii noastre, perfect camuflat în profan. Anonim şi lipsit de trăsături care să-l evidenţieze, adresa lui geografică este "la un loc" şi alegerea lui de către Iacov pare aleatorie. Eliade însuşi arată că este nevoie de un semn pentru a distinge că acolo este un spaţiu sacru, iar "când nu se manifestă nici un semn în împrejurimi, el este provocat" (Eliade, 1992, 27).

Suntem aici atât de departe de acel "loc mândru" cerut de Alberti pentru aşezarea unui templu, un loc "vizibil din orice direcţie" (Leon Battista Alberti, 1988, 195). Se nasc atunci în raport cu situarea spaţiului sacru două întrebări la care fragmentul nu răspunde:

a) este Iacov un *agent al descoperirii* Spaţiului sacru (Ss)? Adică: este el atras în mod inconştient către acel loc datorită faptului că însuşi este un ales şi, deci, dotat probabil cu o sensibilitate specială de a intui unde se află dintotdeauna un loc de tăria Ss, chiar dacă neştiind să explice cum o face ("Domnul e cu adevărat în locul acesta şi eu n-am ştiut!")? Subînţeles în această întrebare este faptul că descoperirea acestui Spaţiu sacru şi prezenţa lui acolo sunt două lucruri diferite: Spaţiul sacru există "dintotdeauna/deja" acolo, sau, oricum, la scara fiinţei umane, precede devoalarea prezenţei sale în lumea noastră.

b) A doua întrebare urmează dacă nu suntem siguri de răspunsul primeia: nu cumva zeul binevoieşte să *instituie*, ca prerogativă a puterilor sale, "un loc", oricât de umil şi de insignifiant ar fi acesta, şi, arătându-se unui supus ales de El, *instituie* Spaţiul sacru şi ne retrage astfel orice şansă de a putea "descoperi" ? In subtextul acestei a doua întrebări este faptul că instituirii de către zeu a Spaţiului sacru îi corespunde în timp "descoperirea" lui de către cel ales să o facă; că, deci, Spaţiul sacru "începe", are o origine temporală şi că nici o configuraţie geografică şi spaţială nu este mai favorabilă decât alta pentru înfiinţarea lui. Or, odată descoperit, dincolo de orice discuţie despre natura şi începuturile lui, acest "canal" de comunicare – pe lângă care muritorul de rând a trecut până atunci fără să îl poată intui – trebuie făcut vizibil într-un fel pe care acelaşi muritor care ar mai parcurge apoi pustia să-l înţeleagă ca nefiindu-i caracteristic ei. Spaţiului sacru, odată localizat, decupează din contingent locul situării sale.

Iacov decide aşadar să ridice un *monument*, să lase o urmă şi, mai mult, să îndeplinească un ritual de instaurare, care este, de fapt, deopotrivă un gest de umilitate şi de entuziasm. Umilitate pentru că, orb ziua, a ignorat până atunci caracterul aparte al acelui loc. Entuziasm pentru că în sfârşit, chiar dacă accidental, chiar dacă în somn, orbirea lui a luat sfârşit. Dacă vor (mai) dori de acum înainte să menţină vizibil în această lume respectivul loc sacru, oamenii nu au decât să întreţină respectivul *monument*, sau, şi mai bine, să-l amplifice; el le va aduce astfel aminte, de fiecare dată când vor trece pe acolo, prin vizibilitatea sa diferită de prezenţa pustiei, împotriva căreia stă, că sunt în proximitatea unei "găuri de vierme"[3], a unui canal de comunicare cu cerescul. Dacă însă vor uita să îl întreţină şi, deci, să îşi aducă aminte,

vizibilitatea acelui "accident" fericit se va estompa: pietrele ridicate împotriva uitării se vor reaşeza în pustie şi locul se va reîntoarce în chaos.

Definiţii şi critica termenilor

Povestea se opreşte deocamdată aici. Pentru a înainta trebuie introduşi şi comentaţi termenii-cheie cu care textul operează. Ce este aşadar sacrul şi ce este spaţiul sacru? O bună idee în astfel de circumstanţe este să ne îndreptăm către secţia de referinţe a unei biblioteci şi să consultăm câteva dicţionare bune, lămurind în proces şi etimologia cuvântului căutat. *Le Petit Robert* (1993) are o definiţie "teritorială" şi comparativă a sacrului, în acelaşi timp însă limitată la spaţiile tabu-izate: "Care aparţine unui domeniu separat, interzis şi inviolabil (prin opoziţie cu cel care este profan) şi face obiectul unui sentiment de reverenţă religioasă" (2018) şi enumeră ca edificii sacre sanctuarul şi templul. Or, nu toate Spaţiile sacre sunt domenii cu desăvârşire separate, interzise; spaţiul bisericii creştin-ortodoxe, bunăoară (dar comparaţia este de extins şi la temple egiptene sau budiste), este – parcurs de la vest către est – o succesiune de limitări a numărului celor care pot pătrunde în el, cu cele mai severe rezervate altarului, dar nici acela nu este un "spaţiu inviolabil". A lega sacrul de interdicţiile folosirii înseamnă a-i da un înţeles mult prea restrictiv şi, mai ales, în contradicţie internă cu chiar exemplele de Spaţii sacre date de dicţionar.

The Oxford English Reference Dictionary (1996) ne oferă o variantă mai rezervată: sacru este ceva "exclusiv dedicat sau apropriat (unui zeu sau unui scop religios). b. sfinţit prin asociere religioasă. C. în legătură cu religia; folosit în scopuri religioase" (1270). Dicţionarul restrânge sensul sacrului la asocierea cu religia şi, mai ales, nu defineşte un teritoriu al sacrului, ci unul al dedicării (consacrării) ca sacru de către om, în relaţie cu ritualurile propriei religii.

Mult mai ferm (şi, în comparaţie cu precedentele, mai puţin "precaut" în analogiile pe care le face, *The Concise Oxford Thesaurus – A Dictionary of Synonyms* ne spune care sunt, în engleză, sinonimele adjectivului "sacru": "a sacred place holy, blessed, blest, hallowed, consecrated, sanctified (…) sacrosanct, inviolable, unimpleachable, invulerable, protected, defended, secure, safe, unthreatened" (699), având ca antonime: "profane, secular, temporal". Din antonime, prin ricoşeu, deducem că Spaţiul sacru nu este doar un tip aparte de spaţiu, extras din teritoriu, ci şi extras din timp şi, deci, din istorie. Şi DEX-ul autohton limitează întreaga problemă a sacrului la religie; ne mai oferă doar alternativa "sfinţit", aşadar nu lămureşte cu nimic mai mult decât dicţionarele anterioare chestiunea.

The Oxford Dictionary of English Etimology (1992) ne oferă şi originea cuvântului: latinescul *sacrare*: a consacra, a dedica unei divinităţi, cu *sacer* ca adjectiv : consacrat, sfânt; *sancire, sanctus* (781). Verbe echivalente în limbile romanice: franceză – *sacrer*, portugheză – *sagrar,* italiană –*sacrare*.

Rudolf Ott instituie de timpuriu în cartea sa *Das Heilige – Űber das Irrationale in der Idee des Gőttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen* (germ.1926, rom.1992) termenul de *numinos* pentru sacru, prin care doreşte să dea seama despre necesara prezenţă a zeului şi să arate dintru bun început că acest concept, această categorie *a*

priori (1992, 165) de interpretare şi evaluare "ce nu există, ca atare, decât în domeniul religios" (12). Efectul cutremurător, înfricoşător, fascinant al sesizării acestui *mysterium tremendum* (20-34); energia şi *majestas* (puterea absolută) asociate cu manifestarea lui şi colosalul, care deja îl descrie în termeni spaţiali – cu toatele sunt consecinţe ale manifestării numinosului în lumea noastră.

In descendenţa lui Ott, nuanţând sensibil discuţia – după treizeci de ani de la cartea acestuia – Eliade este cel care introduce în cartea sa *Sacrul şi profanul* (germ.1957, rom.1992) câteva definiţii standard ale sacrului şi ale spaţiului sacru care vor permea ulterior întreaga sa operă, dar care sunt deja de găsit în formulări anterioare în studiul său românesc despre alchimia babiloniană. Sintetizând cele spuse de Eliade, vom reţine că sacrul este acel *ganz Andere*, neasemănătorul, radical-Celălaltul: alteritate absolută care incumbă pentru a se prezenta aici, o realitate de alt ordin, o ruptură şi o irumpere în realitatea "de jos": "prima definiţie ce se poate da sacrului este aceea că se opune profanului" (1992, 13). Sacrul se arată ca hierofanie, care dintr-o dată face ca obiectul oarecare să fie în acelaşi timp "altceva, fără a înceta să fie el însuşi" (14); or, cum hierofania implică şi ea un loc al irumperii sale, spaţiul sacru devine primul element care ajută la definirea, apoi la devoalarea, în cele din urmă la instituirea spaţiului sacru.

Modul în care este folosită în cele ce urmează sintagma "spaţiu sacru" încearcă să descrie de aceea întregul proces de proiecţie în lumea noastră a ceva situat cu totul "altundeva" şi care este "complet altceva", sau "cu totul Altul": sit al unei alterităţi radicale, absolute, care apare în această lume o dată, cu o anumită frecvenţă sau care şi-a stabilizat un canal de comunicare între "diferitele niveluri cosmice" (Eliade). De ce, dacă Spaţiul sacru este un loc al epifaniei, nu folosesc atunci sintagma "loc sacru"? Dacă revizităm înapoi în timp indicaţiile spaţiale pe care le dă Eliade la momente diferite ale operei sale cu privire la siturile sacrului, observăm că mereu se vorbeşte despre ceea ce pare să fie mai degrabă *componente* ale unui spaţiu – centru, axă, osie, ombilic, munte, vatră. Se înţelege că, după ce a fost folosită futuristica expresie "gaură de vierme", care presupune o localizare punctuală în spaţiu, dar şi posibilitatea unei treceri dincolo, nu se poate limita discuţia care urmează doar la o suprafaţă. Sacrul este o calitate de profunzime a spaţiului, o profunzime verticală a cărei proiecţie este locul.

Spaţiu sacru este aşadar, pentru Eliade, un temei al discontinuităţii calitative care se opune spaţiului profan, omogen şi neutru (a se observa aici similitudinea dintre gândirea despre spaţiu a lui Heidegger şi aceea a lui Eliade); spaţiul sacru este fundaţie şi punct fix a vieţii oamenilor, loc însemnat printr-o evidentă hierofanie (de felul celei văzute de Iacov) sau doar printr-un semn neliniştitor pentru lumea profană care, dacă nu apare singur, poate fi provocat, aşa cum am văzut deja; în această provocare putem observa o suspendare a regulilor "logice" ale lumii profane, pentru a lăsa să acţioneze, aparent randomizat pentru cei "de jos", alegerea zeului, care apoi este marcată. Eliade insistă ulterior asupra spaţiului sacru definit printr-un centru iradiant (omphalos, axă, munte, altar).

Pentru că studiul lui Eliade este exemplar şi în multe privinţe încă valid, într-o parte a doua a acestui text mă voi concentra doar asupra spaţiului sacru ale cărui

atribute fizice sunt vizibile şi anume asupra celui ce este definit mai cu seamă, dacă nu chiar exclusiv, prin limitele sale: *lucus*(păduricea sacră) şi, prin ordonarea acesteia, *Raum* (spaţiu pregătit în vederea aşezării unei tabere), încercând să arăt acolo cum sacrul "difuz" al cuplului filial *lucus-Raum* îngăduie face loc şi ipotezei centrale a acestui text, conform căreia spaţiul sacru există şi ca traiectorie în spaţiul lis/nomad, nu doar ca loc fix, stabil şi definitiv.

De asemenea, arăt în studiul de caz despre "luminiş" cum locul stabil, al aşezării, consacrat întru stabilitatea sa, este aproape întotdeauna finalul unei traiectorii de migraţie; cu alte cuvinte, nici spaţiul sacru şi, ulterior, nici locul unei aşezări cu un grad oarecare de permanenţă nu sunt date dintru bun început, ci descoperite la capătul sau pe parcursul unei deplasări. Mobilitatea precede stabilitatea în istoria aşezărilor şi, ulterior, o dublează, pentru a deveni, în timpurile cele mai recente, din nou o ipostază privilegiată a locuirii/dizlocuirii şi chiar a spaţiului sacru. După ce am aflat că nici măcar planeţii nu sunt din naştere blocaţi în atracţia lor către centrul sistemului solar, ci că au ajuns la traiectoriile actuale după migraţii care le-au consfinţit forma şi deplasarea (Renu Malhotra "Migrating Planets" în *Scientific American*, sept.1999, pp.46-53), nici asocierea spaţiului sacru cu ideea de dinamică nu mai pare atât de dramatic opusă celei tradiţionale, central-statice.

Eliade este însă evident – într-o opoziţie Heidegger vs Deleuze – de partea stabilităţii, a fixării prin consacrare a spaţiului sacru: "atunci când instalarea nu mai este provizorie, ca la nomazi, ci permanentă, ca la sedentari, ea implică o hotărâre vitală ce angajează existenţa întregii comunităţi" (33-4), deşi acceptă cel puţin pentru locuinţă că ea este sanctificată "oricare ar fi structura unei societăţi tradiţionale" (50). Aşa se face însă că şi exemplele lui Eliade par a fi dintre cele care arată mai degrabă finaluri de traiectorie, capete de migraţie: scandinavii care defrişează Islanda, cuceritorii unui loc deja locuit (31), dervişii musulmani (27), triburi germanice şi, desigur, Iacov însuşi.

Ce observăm din aceste definiţii date mai sus sacrului şi Spaţiului sacru, care îl găzduieşte, aplicate la povestea lui Iacov? Că unele definiţii de dicţionar se limitează a defini sacrul ca fiind o calitate transferată, conferită de om către obiect, spaţiu sau loc: o recunoaştere a ceva ca fiind sacru. De asemenea, că se referă nu la momentul descoperirii de către Iacov a locului aceluia, dăruit cu excepţionale proprietăţi, ci la momentul consacrării lui ca Loc sacru. Un loc nu *este* sacru decât în măsura în care şi după ce este *afirmat/confirmat* ca Loc sacru. Doar acţiunea omului (în doi timpi:*descoperire* şi *consacrare*) asupra lui îi preschimbă statutul, îl izolează din spaţiul nemărginit şi oarecare şi, aşa cum am văzut, îl suspendă din istorie. Or, există un interval care precede consacrarea, în care lui Iacov i se revelează "un loc", ca fiind sacru. Ar părea, potrivit dicţionarelor, că, devreme ce devoalarea sacrului este un privilegiul al celor puţini, este mai înţelept să ne lăsăm ghidaţi exclusiv de aceştia şi să afirmăm ceea ce ne este la îndemână: pentru muritorul de rând, nu este altă cale de a se situa în spaţiul sacru, de a-l vedea, decât consacrarea lui ca sacru de cei care posedă acest dar al revelaţiei.

Definiţiile centrate pe consacrare par a sugera o slăbire a semnificaţiei Spaţiului sacru: la limită, orice este sacru dacă şi numai dacă este consacrat; sfinţirea

pare să ţină piept oricărui dubiu cu privire la calităţile care au dus la alegerea acelui loc ca sacru mai înainte de a-l consacra. Dar această rezervă de a numi sacrul *qua* sacru, pe care o punem pe seama rigorilor uneori excesive ale lingvisticii, poate să ridice problema gestului voluntar şi eronat, al instituirii aleatorii, prin manipularea virtuţii de a consacra spaţii ca Ss, de care cineva care o posedă (căruia i-a fost încredinţată) poate abuza – şi unii o fac.

Definiţiile de dicţionar anterioare nu ne previn asupra posibilităţii – care este un *hybris* – de a instaura, grăbit, false locuri sacre şi, de asemenea, de a ne lăsa lipsiţi de apărare în faţa unei asemenea posibilităţi. Căci nu este la îndemâna oricui să devoaleze, să facă vizibile asemenea situri ale sacrului, nici să le consacre ca atare; dar cu atât mai precauţi trebuie să fie cei cărora le-a fost încredinţat, în descendenţă cristică şi apostolică, acest privilegiu, de a nu greşi ori de a nu abuza de el. Or, atunci când pare evident că aceştia o fac, care sunt strategiile pe care le putem implica în apărarea noastră? Ar trebui să o putem face, întrucât în Spaţiul sacru, pe teritoriul şi în paza sa ne adăpostim.

Pentru a sintetiza cele spuse până acum şi pentru a preciza termenii discuţiei care urmează: spaţiul sacru este compus dintr-un loc al deplierii evenimentului epifanic, dar şi din aura spaţială situată pe verticală – axa calitativă a spaţiului – din "tunelul" în a cărui dinamică se află legătura care uneşte ceea ce este "jos" cu ceea ce se află "sus", sau, mai general, "dincolo". Ss este atunci locul proiecţiei, razele de proiecţie şi aura evenimentului care este proiectat. Ierusalimul este un exemplu standard de Spaţiu sacru: el este proiecţia mundană a Ierusalimului ceresc şi "există" numai împreună cu acesta. In termenii unei teorii a ideilor[4], Spaţiul sacru ar fi teritoriul pe care îl ocupă "copia", dar şi spaţiul – oricât de greu de imaginat ar fi acesta în termeni fizici – dintre aceasta şi "idee".

Templul este un exemplu de Spaţiu sacru standard: el conţine, descompus în "factori primi":

i) un teritoriu pe care orice lăcaş de rugăciune îl ocupă;

ii) un spaţiu interior, sacralizat prin "contaminarea" sa de prezenţa (Numelui) Domnului INLĂUNTRU, la consacrare (sfinţire);

iii) un model transcendent (Templul din Ierusalimul ceresc) a cărui proiecţie cât mai fidelă se doreşte (sau ar trebui) să fie;

iv) un canal de comunicare verticală între "original" şi "copie", pe care ritualurile celebrate în templu se presupune că îl ţin deschis; în cazul bisericii, acest canal este privirea ochiului divin care inspectează Spaţiul sacru[5].

Spaţiu sacru: Loc public – Spaţiu privat

> "The site should be on an eminence conspicuous enough for
> men to look up and see goodness enthroned and strong enough
> to command the adjacent quarters of the city."
>
> Aristotel, *Politica*, I33 Ia 28-30, trad. Barker

> "The place should be such as to have *epiphaneia* so as to see goodness fulfilled and strengthened, so that the regions of the city might come to be."
>
> Trad. a aceluiaşi fragment de I.Kagis McEwan (1997, 88)

Citatul din Aristotel în traducerea Barker ales drept cel dintâi motto pentru această secţiune a textului a fost interpretat de Irad Malkin ca fiind o dovadă a faptului că în antichitate, aşa precum va îndemna şi Alberti aproape un mileniu mai târziu, alegerea unui sit pentru construcţie (în speţă, a unui templu) se făcea pe baza caracteristicilor sale deosebite (aici, preeminenţa), care îl recomandau ca fiind un loc ales. Dimpotrivă, comentariul şi traducerea fragmentului aristotelic făcute de Kagis McEwan (al doilea motto) insistă nu pe atribute spaţiale speciale ale locului (suprafeţei) unde are loc epifania, ci pe prezenţa zeului ca fiind motivul alegerii respectivului loc pentru construcţie.

Cele două interpretări vin dinspre două tradiţii ştiinţifice diferite. Primul autor este arheolog şi, folosindu-se de traduceri existente ale textelor greceşti ca fiind date, îşi construieşte argumentul bazându-se pe corectitudinea acestora. Autorul al doilea vine dinspre filologie clasică şi chestionează fiecare sens al termenului original; deci, schimbând traducerea, oferă interpretări noi ale chiar textului în cauză.

Ceea ce ne interesează aici este că fiecare dintre cele două interpretări răspunde la întrebarea: "cum este ales sau găsit spaţiul sacru?", sugerând existenţa a două clase diferite de teritoriu natural pe care îşi găseşte aşezare spaţiul sacru:

1) cel vizibil diferit în datele sale fizice de vecinătăţile sale;

2) acela căruia doar abilitatea celor aleşi îi poate arăta localizarea şi întinderea, deoarece altfel aparenţa sa fizică nu îl recomandă ca diferit de spaţiul profan.

Primul tip, cel în care tărâmul sacrului este vizibil (şi) prin trăsăturile sale fizice, geografice, este la rândul său definibil în două feluri: 1a) prin limitele sale ("luminiş") şi 1b) prin centrul său (omphalos, axă, arbore, munte).

Evidenţierea celei de-a doua clase de teritorii pe care îşi face loc spaţiul sacru presupune instituirea prin gestica celui care îl descoperă a unuia sau a ambelor tipuri descrise în prima clasă. Locul sacru de felul celui descoperit de Iacov are nevoie de aducere în vizibilitate publică, de gesturi inaugurale: marcarea centrului sau/şi a limitelor sale exterioare.

A instaura un oraş pe teritoriul sacrului însă, indiferent de clasa în care se află situat teritoriul respectiv, presupune înfiinţarea ritualică a ambelor semne (marcarea limitelor şi a centrului), indiferent dacă acestea pre-există sau nu în acel loc. Cu alte cuvinte, caracterul de loc sacru, precedând aşazarea în vederea locuirii, este "blocat" în vizibilitate prin ritualurile de marcare a limitei, centrului şi a geometriei interioare a teritoriului astfel "salvat" (Heidegger).

Avansez următoarea ipoteză: spaţiul sacru este modul esenţial sub care se prezintă teritoriul pe care îşi fac loc/din care îşi extrag substanţa atât Locul public, cât şi Spaţiul privat. Construirea pe tărâmul epifaniei este un fapt. Locuirea se situează astfel pe teritoriul sacrului. In raport cu felul în care le-am definit pe acestea din urmă, afirm că:

i) Spaţiul sacru este o formă anterioară de teritoriu pro-pus jocurilor

vizibilităţii; atributul de a fi sacru al spaţiului le precede pe cele ale Locului public şi pe cele ale Spaţiului privat; apariţia dipolului Loc public/Spaţiu privat presupune ante-prezenţa unei forme de spaţiu sacru în acel loc sau în proximitatea lui.

ii) Ulterior, după instaurarea acestor doi termeni, Spaţiul sacru negociază – slăbind-o – presupusa dihotomie dintre ele.

iii) Spaţiul sacru, readus ritmic în prezenţă prin intermediul ritualului, este o formă absolut necesară de menţinere în timp, de auto-reproducere, a celor două aspecte ale spaţiului socializat. Spaţiul sacru trebuie fixat, stabilizat şi, ulterior, rememorat ritmic pentru a-şi păstra rolul de suport, de substrat, al spaţiului socializat[6].

iv) Memoria aşadar (colectivă sau individuală), ale cărei monumente (*urme-cenotaf)* sunt trasate/ ridicate pe loc ca urmare a unor ritualuri de fundare, refacere ciclică, despărţire, revizitare – este motorul principal de sus-ţinere a Spaţiului sacru ca teritoriu al sacrului. Aceste *urme* sau *cenotafuri* fixează şi rânduiesc în jurul lor/în lăuntrul lor spaţiul ca întrepătrundere de teritorii ale vizibilităţii.

v) La limită, astfel de Locuri publice semnalizate de către monument ca situri ale memoriei pot fi (şi au fost, de-a lungul istoriei) identificate (şi) ca Spaţii sacre. Situl unei bătălii – un eveniment major, de natură să consacre un Loc public – poate deveni teritoriul găzduirii unui templu. In definitiv, ne avertizează Heidegger, statuia zeului (care este chiar zeul însuşi) este închinată acestuia de către biruitor (Heidegger, 1995, 67). Nu altfel a procedat, bunăoară, Ştefan cel Mare consacrând locurile publice al bătăliilor sale ca spaţii sacre prin construirea de biserici pe sit sau în amintirea acestui eveniment[7]. Spaţiul sacru amprentează mai bine memoria colectivă decât un monument ridicat în Locul public şi, deci, este "mai eficient" decât acesta în a "conserva", pliată în Spaţiul sacru, amintirea respectivului eveniment excepţional şi unic.

Desigur, am inferat la început pe marginea textului biblic, construind două scenarii diferite asupra a ceea ce se va fi întâmplat după plecarea celui care a descoperit (şi sensul *aletheic* al termenului nu trebuie să ne scape, în lumina a ceea ce va urma) un Spaţiu sacru. Fragmentul din Biblie la care fac referire este încă o dată semnificativ pentru înţelegerea 1) a naturii Spaţiului sacru, 2) a "originilor" sale fizice şi temporale (i.e. a modului în care el ni se prezintă, se face pe sine sau este făcut aprehendabil în lumea noastră, mod care presupune un început); 3) a mecanismelor prin care Spaţiul sacru "face priză" la spaţiul organizat de om, fiindu-I anterior acestuia; şi, în fine, 4) a relaţiilor care se stabilesc între Spaţiul sacru şi Locul public, respectiv între Spaţiul sacru şi Spaţiul privat.

Întrebarea este dacă, în interiorul dipolului Loc public/Spaţiu privat există *inter-regn* – teritorii în care franjele celor două moduri de a amenaja spaţiul să interfereze. Argumentul meu este că, după instaurarea unei localităţi şi, în timp, a

unei aşezări, Ss slăbeşte presupusa dihotomie dintre Loc public şi Spaţiu privat. Sacrul permează şi informează ambele forme de înspaţiere a evenimentelor instaurate de vizibilitate. El este – sub aspectul spaţialităţii sale – fie absenţă fertilă în raport cu excesul de prezenţă sălbatică din care se decupează (*Lichtung* ca luminiş văzut ca *lucus*: pădurice sacră în textului lui Amoroso), fie, dimpotrivă, afirmaţie (exclamaţie?) într-un peisaj definit prin absenţa atributelor, a reperelor fizice, ca anomie (pustia, deşertul din exemplul dat la început).

Spaţiu sacru este în orice caz un loc ex-pus inspecţiei divine, aflat aşadar, cum spune Heidegger (care astfel îl şi orientează): "sub cer" (1995, 180) şi anume rămas "dinaintea divinilor". Pentru aceştia, Spaţiul sacru este un loc pro-pus, aşezat aşadar în faţa lor, dedesubtul cerurilor. Atât Locul public, cât şi Spaţiul privat îşi pot afla sălaş în Spaţiul sacru. Locul public se poate configura oriunde: locul de bătălie este ales nu în virtutea sacralităţii sale şi totuşi el este un loc public. Dar o precizare se poate face: locurile publice *stabile*, cele în care evenimentul se întâmplă cu regularitate şi este probabil chiar ritualizat, presupune pre-existenţa unui Spaţiu sacru ca argument tare pentru înspaţierea pe/în el sau în relaţie directă cu el a evenimentelor de întâlnire, negociere, schimb şi decizie, toate bazate pe vizibilitate reciprocă şi care, ele abia, definesc un Loc public stabil. Acestea fiind spuse, putem nuanţa afirmaţia lui Heidegger, care ne spune că "muritorii locuiesc în măsura în care salvează pământul" (181), în măsura în care nu doar îl extrag dintr-un pericol (cel al haos-ului lipsei de atribute), continuă filosoful, ci l-ar şi "elibera întru esenţa proprie" (181). Locuirea muritorilor ca ocrotire a tetradei constă aşadar "în salvarea pământului, în primirea cerului, în aşteptarea divinilor, în călăuzirea muritorilor" (181).

Coroborată şi cu exemplul templului din "Originea operei de artă", afirmaţia de mai sus şi întreaga ei argumentaţie din "Construire, locuire, gândire" ne conduc la a face următoarea afirmaţie: sălaşurile pe care le fac muritorii pentru a locui, ocrotind tetrada, sunt cu toatele situate pe tărâmul spaţiului sacru. Nu orice construcţie este localizată în Spaţiul sacru, dar orice "construire care îngrijeşte creşterea" (179) se află pe teritoriul sacrului şi, la limită (i.e. în templu), îl face pe acesta în mod explicit vizibil. Din nou, altfel: locuirea în sens heideggerian (i.e. a face loc fiinţei, ocrotind-o spre a şi atinge esenţa) este o locuire în intensitatea spaţiului sacru.

Am vorbit despre intensitate: ea este posibilă – ne spune Heidegger şi, pe urmele lui, o repetă toţi teoreticienii fenomenologi ai arhitecturii, o verifică istoricii religiilor şi antropologii – pentru că Spaţiu sacru este (de)limitat. Templul grec amintit de Heidegger "închide în sine figura zeului şi în această ascundere el o face să emane, prin sala deschisă a coloanelor, în spaţiul sacru." (65) Mai mult, "datorită templului, zeul este prezent în templu" (65), afirmaţie care pare să confirme peste milenii, înţelepciunea evreilor care şi-au "stabilizat" prin Templu trecuta impredictibilitate a apariţiei şi prezenţei lui Iahve în mijlocul lor. Umplerea de către expresia divinităţii a întregului spaţiu al templului dovedeşte că acesta era necesar ca receptacol/cupă[8] a sacrului; mai mult, drept "cutie de rezonanţă", amplificând efectele prezenţei zeului: "Această prezenţă a zeului este, în sine însăşi, desfăşurarea şi delimitarea spaţiului ca fiind unul sacru" (65).

Şi atunci, în ce fel slăbeşte Spaţiul sacru dihotomia care ameninţă să se instaleze între deschidere (Locul public) şi claustru (Spaţiul privat), cum stabilizează Spaţiu sacru fuga spre semnificaţia lor extremă? Locul public este cel care stabilizează, administrându-l în durată prin ritual şi, deci, prin păstrarea în vizibilitate a atributului de a fi sacru al Spaţiului sacru: "Locul admite tetrada şi o ordonează" (189). "Sistematizarea" înseamnă aşadar o optimizare, o "situare în deschis" a intuitului loc sacru. Nu poţi să instaurezi un loc sacru dacă nu eşti un ales – insist asupra a ceea ce am spus la început – dar îi poţi ameliora vizibilitatea publică.

Iar gestul imediat următor acestei "îndreptări" (*einrichtet* este tradus ca "ordonare" la pag.189), al acestei apropieri şi acomodări a Spaţiului sacru este acela al luării sale sub ocrotire: "locul este o pază (*Hut*) a tetradei, sau, cum spune acelaşi cuvânt, un *Huis*, un *Haus*, un loc al găzduirii" (189). După ce a fost acomodat (sau după ce, mai precis spus, a fost apropriat astfel încât muritorii să îi poată suporta prezenţa), spaţiul sacru (de)vine "Acasa" sălăşluirii. Locul (pe care îl descrie cel mai bine întinderea sa) devine un spaţiu intern/interior (*Hut*), descris de jur-împrejurimea sa, de faptul că poate conţine şi, adăpostind, poate ocroti. Pe tărâmul spaţiului sacru şi doar aici devine locul ex-punerii publice singurul propice oferirii de adăpost. Aici se reîntemeiază, desprinsă de slaba (şi, deci, criticabila) întemeire lingvistică, legătura dintre locuire şi vecinătate. Controlându-mi, prin zidire, modul în care mă expun (sau nu) vizibilităţii celorlalţi, dar păstrând, prin fenestrarea casei, controlul meu vizual cel puţin asupra teritoriului imediat proxim, eu terasez Locul public în folosul propriei ocrotiri, îi modific atributele astfel încât, situat pe teritoriul său, să îl constrâng, prin controlul pe care îl exercit asupra porţiunii pe care o locuiesc, să devină Spaţiu privat. Locuirea este aşadar, în siajul gândirii lui Heidegger, exclusiv locuire întreolaltă pe un teritoriu insular, pro-pus şi sus-ţinut de sacralitatea sa.

Ritualizarea experienţei Spaţiului sacru tot Heidegger o adăposteşte în aparent neînsemnata sa gospodărie din Pădurea Neagră (i.e. în locuinţa vernaculară ţărănească *par excellence*). In insistenţa cu care filosoful vorbeşte despre unitatea tetradei descoperim prezenţa cotidiană, ţesută în domesticitate, a sacrului: "[casa] n-a uitat colţul închinat Domnului din spatele mesei comune, a rînduit în odăi locuri sfinţite pentru naştere şi pentru «arborele morţilor»– aşa se cheamă acolo sicriul – , prefigurând astfel pentru toate vîrstele vieţii, sub un unic acoperiş, tiparul mersului lor prin timp" (191-2). Colţul icoanelor şi al candelelor, al rugăciunii, este aşezat în partea opusă a intrării unde se află situat observatorul, aşadar în profunzimea spaţiului privat, întreţesut cu acesta.

Fiecare eveniment al vieţii este înspaţiat într-un context sacru: teritoriul domesticităţii este sfinţit (aşadar sacrul este din nou invocat, rechemat să iasă la suprafaţă din profunzimea/înălţimea din care veghează) prin succesive ritualuri – cel de alegere a locului casei, cel de sfinţire la terminarea casei, botezul, cununia, moartea, rugăciunile zilnice la diferite ore ale zilei, înainte şi după mese. Aceste ritualuri se petrec cu ritmicităţi variabile, dar au cu toatele un scop similar: reînvestirea cu sacru, sau, mai corect spus, reamintire a prezenţei acestuia, invocare a stabilităţii caracterului sacru al locuirii.

De-teritorializarea spaţiului sacru.
Spaţii sacre dizlocate, mobile. *Disposable sacred spaces*?

Să încercăm acum să asamblăm la loc cele spuse până cum, în lumina textelor citate, a dicţionarelor şi a opiniei unor cercetători de felul lui Eliade şi Ott sau a filosofilor de felul lui Heidegger despre Spaţiul sacru şi să conferim o minimă coerenţă teoretică întregului, după care să ne întrebăm dacă rezultatul la care am ajuns este mulţumitor.

Principala calitate a spaţiului sacru este evidenţiată de *localitatea*[9] sa. El este local, punctual distribuit în (raport cu) spaţiul fizic. Nu teritoriul în ansamblu, ci zone privilegiate (aşadar rare) ale sale pot fi sacre; cu atât mai rare fiind cele identificate de om ca atare. Sacrul nu este un atribut molar al spaţiului, ci unul molecular. In ciuda ubicuităţii privirii divine, sub inspecţia căreia, am zice, ar trebui situat întregul teritoriu terestru şi spaţiul fizic în integralitatea sa, pare că există doar "răsuflători" prin care sacrul se revarsă în lumea noastră. Lucrul acesta, aplicat modului în care culturile vechi privesc spaţiul, l-a explicat îndeajuns Eliade şi, anticipez, el pare să fie opozabil conceptelor contemporane, mai cu seamă celui deleuzian despre spaţiul neted, al nomazilor. Acolo unde dorim să stingem o dihonie presimţită între public şi privat, Foucault este cel care instaurează o alta. "Desanctificării teoretice a spaţiului" (Foucault, 1986, 23), petrecute în secolele al şaptesprezecelea şi al optsprezecelea, el îi opune ceea ce Carey numeşte "o supravieţuire refractară" (1998, 299) a "prezenţei ascunse a sacrului" (Foucault, 1986, 23). Această perpetuare a unui "spaţiu deplin gravid de calităţi şi probabil, de asemenea, deplin fantasmatic" (23) Foucault o vede situată tocmai, prin altele de acelaşi tip, în dihotomia Lp/Sp, în "spaţiul familiei versus spaţiul social" (23). In tensiunea opoziţiei dintre locuri perfect disjuncte, gestul nesigur al traversării diferitelor spaţii pare să şadă însă nu sacrul în sensul prezenţei/presimţirii divinilor, ci sacrul în înţelesul său de "uncanny", de neliniştitoare incomprehensibilitate.

În cele ce urmează însă, aş dori să deschid Spaţiul sacru şi către forme ale sale mai puţin stabile şi deloc anistorice, către forme deschise pe de o parte instabilităţii (ba chiar dinamicii) şi, pe de altă parte, evansecenţei. De la bun început, aş insista pe faptul că atât spaţiul sacru identificat de Iacov, cât şi cel descris de Deleuze&Guattari sunt de găsit ambele pe teritoriul pustiei. Dar dacă marcarea locului unei epifanii, rememorarea acesteia prin ritualuri pe acel loc ales sunt elementele care desenează un astfel de Spaţiu sacru stabil, nomazii îşi au şi ei asemenea puncte privilegiate, repere pe drumul migraţiei. Ritualul se desfăşoară la intervale mai ample de timp, care ţin de ritmul, de pulsaţia transhumanţei, de insecuritatea momentului întoarcerii în acel loc. Dar în mare parte *monumentul* şi/sau *urma-cenotaf* care se deplasează împreună cu cel care migrează suplineşte acest dor de stabilitate a memoriei. De altfel, cu excepţia Atenei, oraşele-state greceşti antice au apărut "prin construirea de sanctuare extraurbane de către populaţiile migratoare" (Kagis McEwan, 89), ceea ce verifică încă o dată nu doar ipoteza sacralităţii ca o condiţie prealabilă a fundării unei aşezări, ci şi pe aceea, pe care o vom aprofunda în discuţia despre "luminiş", care priveşte "instabilitatea" originară a aşezărilor văzute nu ca date atemporale, ci ca

destinaţii ale migraţiilor sau ale colonizărilor.

Reprezentările sacrului, de felul icoanelor, sunt la locul lor în templu, dar pot exista şi "la purtător", pe traseul deplasărilor acestuia. Din ce în ce mai mult, reprezentările sacrului şi chiar spaţiile consacrate, sfinţite, nu mai sunt limitate doar la biserică şi la casă. Tripticul, pliat, poate fi luat asupra cuiva şi depliat pe un loc de popas; icoanele mici, din cele care sunt de găsit în portofele, pe computerul de la locul de muncă şi pe bordul autoturismelor – toate sunt astfel de amintiri ale sacrului, deteritorializate şi recontextualizate de fiecare dată altundeva, atunci când privirea şi rugăciunea li se adresează. O vizită la Mânăstirea Cernica impresionează azi nu doar prin farmecul locaţiei, cât prin numărul impresionant de autoturisme noi care sunt aduse la sfinţit. Dincolo de hilarul imediat al situaţiei, faptul că trebuie recuperat (sau consacrat) ca Spaţiu sacru, chiar dacă mobil mi se pare a fi una deloc amendabilă, chiar dacă ea demonstrează (contribuind la) diminuarea stabilitaţii, a localităţii "tradiţionale" a Spaţiului sacrus, proces la care de altfel consimte cu ingenuitate şi clerul.

Dar spaţiul sacru însuşi poate fi deteritorializat după trebuinţă, pare a ne spune micul covor de rugăciune pe care orice musulman îl depliază sau derulează şi îl aşterne oriunde îl prinde ora rugăciunii orientate către Mecca. Prin acest gest minimal, spaţiul sacru – evanescent – este limitat ca apariţie în timp şi ca localitate de durata şi situarea în spaţiu a respectivei rugăciuni.

Cortul vizitelor papale şi *via regia* care duce către el au arhitectură mereu îndrăzneaţă; ar merita în sine un studiu asupra calităţilor lor estetice ca spaţii sacre efemere. De altfel, însăşi dinamica poziţiei şi a orientării altarului în biserica catolică de după Conciliul Vatican II dovedeşte şi ea slăbirea localităţii Spaţiului sacru tradiţional: de la extrema estică, slujind către est (i.e. către Dumnezeu), în centrul bisericii slujind către enoriaşi (i.e. lor). Chiar şi bisericile ortodoxe, extrem de severe odinioară în orientarea lor cu altarul către est, se construiesc astăzi, din înalte raţiuni urbanistice, în felurite alte poziţii, mergând până chiar la o rotire de nouăzeci de grade faţă de est.

În alte culturi, problema devenirii în timp a unui astfel de Spaţiu sacru, deci problema istoricităţii sale, pe care una din definiţiile de început i-o nega, îşi găseşte chiar şi ea exemple privilegiate: templul de la Ise (Japonia) este refăcut cu o periodicitate remarcabil de strânsă (15 ani), mereu din lemn şi întotdeauna şi după acelaşi proiect. Templul însuşi se mută astfel alternativ de pe o locaţie pe alta (învecinate), după ce refacerea celeilalte ipostaze a sa s-a terminat de construit. Nu sunt echipat cu suficiente cunoştinţe asupra culturii japoneze spre a comenta acest exemplu. Cu toate acestea, aş insista pe ceea ce pare să fie un *pattern* comun: sacrul locuieşte un sit, iar nu (în chip exclusiv) o anume ipostază prin care trece acesta şi îşi păstrează, chiar şi în proces, stabilitatea, dacă locul este folosit din nou şi din nou pentru reiterarea caracterului sacru al locului. Numai abandonarea lui alungă sacrul, nu şi refacerea adăpostirilor – trecătoare – ale acestuia.

Nu doar bisericile neoprotestante par să vadă orice loc în care te rogi ca unul propice acestui gest şi, deci, potenţial sacru. Criza de biserici de după 1989 şi, înlăuntrul lor, de spaţiu a scos nu de puţine ori în exterior sau chiar a mutat în alte

locuri ceremoniile religioase. Acum aproape toate bisericile ortodoxe mai vechi îşi ridică şi un foişor în curte pentru slujbele la care numărul credincioşilor se dovedeşte insuficient spre a mai fi conţinut în ceea ce tradiţional (şi exclusiv) s-a considerat a fi Spaţiu sacru. Pentru biserica greco-catolică, situaţia s-a dovedit a fi chiar mult mai dramatică. Un episod la care am fost martor mi s-a părut a fi revelator în această privinţă: la Sighetu Marmaţiei, în 1995, o liturghie greco-catolică se ţinea nu în biserică, ci afară; şi nu oriunde, ci chiar în faţa monumentului ostaşului sovietic. Umorul negru pe care o asemenea localizare îl sugera era de fapt o dramă care se consuma în faţa ochilor mei, dar era, de asemenea, semnul unei schimbări de mentalitate, o de-limitare a Spaţiului sacru tradiţional, în sensul de a-l face mai cuprinzător, mai puţin "inviolabil" şi "interzis", cum ni-l descria la început dicţionarul. De fapt, aşa cum experienţa vizitelor în SUA mi-a dovedit-o, aproape orice teritoriu pare să poată fi recuperat ca (sau folosit în loc de) spaţiu sacru[10], mergându-se până la folosirea unui aceluiaşi lăcaş de cult de două denominaţii diferite (ortodocşi/luterani în Queens, NY sau în Rochester, NY).

Şi de ce nu ar face-o? Doar de-localizarea sacrului şi re-teritorializarea sa de-a lungul unei traiectorii de migraţie îşi are expresia cea mai lămuritoare în modul în care cuvântul divin, scris pe tablele legii, este deplasat împreună cu evreii de-a lungul exodului, pe un traseu sinuos şi îndelung care uneşte o "origine" – Muntele Sinai – de o destinaţie "finală" – Sfânta Sfintelor din Templul ierusalimitan. In tot acest răstimp, sacrul este prezent, distribuit am zice, nu mulţumită unui loc fix, ci unei localizări relative la poziţia evreilor înşişi: chivotul şi Iahve însuşi erau tot timpul cu ei: în mijlocul lor (i.e. în faţa/deasupra lor). Spaţiu sacru este aici traiectorie, nu loc.

Monument, cenotaf, memorial, sau despre "locuri aproape-sacre"

Întâlnim însă asemenea fracturi în spaţiul neted, sub forma memorialor de la locul unui accident mortal. Fireşte, nu toate monumentele fac vizibil un loc sacru, nu toate marchează, precum cel instituit de Iacov în deşert, epifanii. Prin urmare, nu toate interesează economia textului de faţă. Dar mecanismul instaurării şi, mai ales, cel al perpetuării acestor memorialuri invocă dacă nu explicit, atunci oblic sau măcar în subtext, prezenţa sacrului. Trimit cititorul interesat la un text legat de monumentele temporare: "Mourning in Protest – Spontaneous Memorials and the Sacralization of Public Space", de Harriet F.Senie, din revista *Harvard Design Magazine* (toamna, 1999), cu precizarea că este în primul rând o încercare de acomodare în context social al problemei acestor "monumente spontane" şi "perisabile", de felul celui care s-a instaurat la intrarea în Pasajul Alma de la Paris, în proximitatea locului accidentului prinţesei Diana. Asemenea aglomerări de mesaje de doliu, de dragoste sau de protest la un loc sunt o formă "vernaculară" de instituire, prin marcarea fizică, a unui loc de un tip aparte: cel al dispariţiei violente a cuiva.

Un mormânt în care sunt îngropate obiecte personale ale celui mort "altundeva" şi al cărui loc de veci real nu poate fi localizat sau accesat (un câmp de bătălie, un mormânt comun sau nedescoperit încă dintr-un lagăr, un înecat sau un

dispărut fără urmă în accidente aviatice neelucidate, precum Antoine de Saint-Exupery) este un astfel de monument-cenotaf. Că este vorba însă despre un monument-cenotaf "moale, un sit al memoriei imediate, o dovedeşte stingerea lor în timp pe de o parte şi extinderea lor şi la alte evenimente decât cele legate de moartea violentă: la Seattle în zona portului pentru iahturi personale (care acolo, în Marina, pentru că mulţi locuiesc pe iaht, au adrese cu "străzi" şi "numere") am văzut în 1993 un astfel de memorial dedicat lui Elvis Presley, care va fi acostat vreodată acolo. Caracterul de eveniment memorabil petrecut pe acel loc este unul diluat, câtă vreme nu este semnul unei jertfe.

Astfel de monumente-cenotaf sunt slăbite încă şi mai mult de imprecizia localizării lor. Mormântul este un *monumentum* (inclusiv etimologic), devreme ce acolo se află rămăşiţele celui decedat. Dar, situat – pentru bune motive de securitate a circulaţiei – *lângă* tunelul Alma şi nu *în* tunel, chiar pe locul accidentului, memorialul-cenotaf al prinţesei Diana se vede astfel slăbit de două ori în localizarea sa, devreme ce ştim că, oricum, moartea propriu-zisă nu a avut loc exact acolo, ci la spital şi, în plus, că asemenea memorialuri temporale s-au dezvoltat spontan şi în alte locuri, asociate pentru alte motive cu prinţesa (porţile de la Kensington Palace de pildă). Monumentul-cenotaf încearcă de asemenea să rezolve problema nelocalizării unei morţi, a absenţei unui loc precis de plângere a celui dispărut.

Despărţirea între locul morţii şi locul îngropării şi marcarea amândorura pare să afecteze doar drumurile[11]; alte situri ale morţii violente nu sunt la fel de intens marcate. Tristeţea şi bocetul trebuie localizate, direcţionate către un loc fix, care, captându-le, le şi condensează[12]. Traseele deplasărilor noastre, tocmai pentru că sunt teritorii ale instabilităţii şi pentru că sunt slab tatuate cu semne ale prezenţei umane, situate undeva între două *civitas* (la extremităţi) şi haos (de o parte şi de alta), fac cumva necesare, prin tocmai slaba semnalizare a umanizării lor, asemenea repere ale memoriei, al căror formă superioară este troiţa. Amintirea celui astfel dispărut este astfel situată (stabilizată) şi *aici* (în cimitir) şi *acolo* (în marginea şoselei, unde el sau ea şi-au găsit sfâşitul); mai precis spus, această amintire este situată pe traseul care uneşte, tensionându-le pe fiecare din ele, cele două forme de localitate. Primul este un spaţiu al trupului, celălalt un loc al sufletului.

Cimitirul este un teritoriu stabil, care, prin proximitatea lui în raport cu *civitas*, îngăduie ca ritualul să poată fi performat cu regularitate, în vreme ce locul accidentului este adeseori, mai cu seamă după trecerea unei perioade mai mari de timp şi mai ales dacă este departe de mormânt, vizitabil şi, prin urmare, vizitat, doar în trecere, la intervale mari de timp. Dar există, desigur şi situaţii inverse, atunci când cenotaful se află în proximitatea locuinţei şi deci în postura cea mai privilegiată pentru a atrage performarea ritualului, în vreme ce mormântul "real" (aşadar cel care conţine cadavrul) este îndepărtat, inaccesibil sau necunoscut (câmp de bătălie, lagăr de concentrare).

Opoziţia nu intervine aşadar, între o viziune localizantă a Spaţiului sacru şi cea fluidă a spaţiului neted, decât atunci când pe teritoriul sacru sau în proximitatea/ împrejurul lui se organizează premisele Spaţiului privat, ale unei aşezări cu oarecare durată în timp. Prezenţa locuirii pe Spaţiul sacru îl desparte pe acesta de orice

posibilă recuperare în spaţiul lis. Astfel definit, ca teritoriu (făcut?) sacru în vederea oferirii de locuire, Spaţiu sacru devine sinonim cu *Raum*. Insist: nu faptul că pe/în Spaţiul sacru se întâmplă înspaţieri ale vizibilităţii reciproce care fac ca acolo să se instituie un Loc public, ci aşezarea (i.e. stabilizarea) în vederea locuirii este cea care desparte Spaţiul sacru de spaţiul neted. Spaţiul neted are şi el asemenea situri sacre, unde performarea ritualului aduce cu sine şi locul public. Spaţiul neted nu conţine însă aşezări cu un oarecare grad de permanenţă în jurul/pe teritoriul Spaţiului sacru. Făcându-şi tabără, nomadul nu se aşează, ci se opreşte din mers. Tabăra nu este o localitate, ci un popas, o slabă imprimare a traseului migraţiei, care, chiar dacă repetată, nu se stabilizează.

Construirea bisericilor succesiv pe un acelaşi loc ales explică fenomenul de sedimentare, de "arhivare" a sacrului prin intermediul memoriei locului (*stabilitas loci* al lui Cristian Norberg Schulz capătă astfel o semnificaţie aparte în acest context): pare că niciodată nu este îndestulător de vizibil *mirabilul spaţiu* şi atunci, din vreme în vreme, ajutat şi de degradarea bisericii celei vechi, câte un ctitor conştient de sacralitatea locului o accentuează, printr-o şi mai importantă prezenţă edificată, o prezenţă din ce în ce mai adecvată caracterului excepţional al aşezării sale. Să ne amintim că ştiinţa de a optimiza necontenit lăcaşurile sacre l-a pierdut pe Meşterul Manole: nu este în siguranţa cu care afirmă că poate oricând face o altă mânăstire, mai frumoasă, doar orgoliul autorului, ci şi recunoaşterea acestui caracter "evolutiv" al facerii de biserici. Nu e o problemă de opţiune, ci de necesitate: următoarea trebuie să fie superioară precedentei, într-o nesfârşită roată a adecvărilor zidirii la situl sacru pe care îl exclamă. In acest scop nu pare a fi precupeţit nici un efort: dimpotrivă, de îndată ce condiţiile sunt prielnice sau biserica precedentă a fost deteriorată, refacerea înseamnă cu necesitate şi o "ameliorare" a stării anterioare: dacă a fost făcută din lemn şi a ars, este "tradusă" în piatră şi, date fiind posibilităţile acestui material, mărită.

Lucrul acesta a fost cu atât mai posibil cu cât noţiunea de "monument istoric", aşadar de clădire stopată din devenirea sa, este una foarte nouă şi, în unele culturi încă permeate de tradiţiile care însoţesc zidirea (precum cea românească din zona rurală), încă neasimilată nici astăzi[13].

Concluzii

In încheierea acestui excurs asupra spaţiului sacru, câteva concluzii par să recapituleze şi mai apăsat ceea ce am avut de spus:

1. **Spaţiul sacru este interfaţa dintre teritoriul neapropriat al naturii şi aşezarea umană.** "Luminişul" lui Heidegger (*Lichtung*) devine astfel un caz particular de Spaţiu sacru, descris de Amoroso ca *lucus a non lucendo*, anume un Spaţiu sacru descris eminamente de limitele sale (pădurea violent neordonată); celălalt caz de Spaţiu sacru este "compus" dintr-un Loc sacru fixat/stabilizat de axa verticală a spaţiului.

2. Spaţiul sacru există în **postura stabilă**, locală şi în aceea **mobilă**, de traiectorie (de pelerinaj, de pildă, sau de Exod). Un astfel de Spaţiu sacru este

însemnat vizibil şi celebrat (templu, monument, cenotaf) sau este relegat dinamicii (chivot) şi/sau evanescenţei (memorial temporar). Dintre acestea, prima formă de Spaţiu sacru, cea înspaţiată într-un loc fix, este mai stabilă, întrucât ea are de partea sa memoria care îi reiterează, sedimentând-o şi astfel actualizând-o, poziţia.

3. **Templul este un exemplu privilegiat de astfel de Spaţiu sacru** în care componentele sale de loc şi de spaţiu se confirmă şi se întăresc reciproc în însăşi sacralitatea lor. Templul este un loc "intoxicat" cu sacru, un loc al excesului de sacru, în care redundanţa prezenţei acestuia, a referinţei la prezenţa sau natura sa constituie principiul organizării spaţial-volumetrice şi al celei decorative.

4. Cu toate acestea, într-o localitate situată pe, în proximitatea, sau împrejurul unui Spaţiu sacru, al cărei teritoriu este aşadar informat de sacru, templul nu este singurul loc unde acesta iese în vizibil: **casa este un alt astfel de Spaţiu sacru**, situat chiar – într-o teorie "evoluţionistă" ad-hoc – mai înaintea templului (nu în sens temporal, ci al imediateţei legăturii cu sacrul difuz al locului); **templul se poate naşte din casă** (a şi făcut-o de multe ori), în vreme ce schimbarea unei biserici "înapoi" în casă are încă un aer de excepţie cumva profanatoare (adăpost, azil, spital, conversie îndrăzneaţă astăzi[14]). Informată suplimentar de teoria heideggeriană asupra naturii esenţiale a locuirii şi de cea a lui Eliade, relaţia dintre casă şi sacru continuă să pară una de reciprocă valorificare, indiferent de natura stabilă sau temporară a *respectivului loc al locuirii.*

NOTE:

[1] Probabil, dată fiind singurătatea de atunci, Cain a făcut-o în felul în care Amfion, mai târziu, va fi zidit Teba?

[2] El este invocat şi de Mircea Eliade în cartea sa din 1957 *Das Heilige und das Profane* (ediţia franceză Gallimard 1965), la pagina 26 din ediţia românească de la editura Humanitas, 1992.

[3] Termen legat de spaţiu pe care l-a propus genul science-fiction pentru a rezolva o parte din dificultăţile temporale ale călătoriilor în spaţiu. "Gaura de vierme" este un loc privilegiat (sau un accident?) al spaţiului, un "anafor" prin care trecând, călătorul interstelar se trezeşte instantaneu (timpul este suspendat, sau mai degrabă implodat în sine, în interiorul găurii de vierme) într-o altă zonă a universului, semnificativ îndepărtată de prima. "Gaura de vierme" scurtcircuitează zone din spaţiu care altfel ar rămâne separate de durata prea lungă de parcurgere a distanţei dintre ele; a stăpâni mecanismul acestui anafor înseamnă a călători prin salturi majore dintr-o zonă în alta a spaţiului, folosind aceste "scurtături". Unele episoade din *Star Trek* – seria *The Next Generation*, dar mai ales din seria *Deep Space Nine* – sunt construite în jurul acestui "personaj" straniu al spaţiului quadri-dimensional. "Gaura de vierme" este o catastrofă (în sensul în care este folosit acest termen în teoria omonimă) în spaţiu, pe care o folosesc pentru a evidenţia discontinuitatea instaurată în lumea noastră de Ss, discontinuitate pe care Eliade a identificat-o în axis mundi, în arborele vieţii, şi este de găsit în expresii precum "buricul

pământului".

[4] Biblia este un teritoriu privilegiat al judecării practice, "in situ" a relaţiei dintre "original"/transcendent şi "copie".

[5] Insistenţa unor prelaţi şi oameni de cultură ortodocşi pe ideea că bisericile ortodoxe (autohtone) sunt mici deoarece în domesticitatea acelui Ss s-ar celebra cel mai bine simbolica locuire printre oameni a lui Iisus limitează verticalitatea ascendentă şi transcendentă a Ss. Un efect similar îl putem constata şi în ceea ce priveşte insistenţa pe "sofianismul" spaţiului sacru ortodox, care, prin bolţi şi cupole, ar răsfrânge înapoi/înspre sine, ca într-o perpetuă bandă a lui Möbius, spaţiul bisericii devenit spaţiu interior. Or, prezenţa lui Iisus pictat în cupola care încununează turla nu este o "închidere a axei verticale", astfel încât spaţiul să ricoşeze, curbându-se înspre sine; dimpotrivă, este o formă de a vizualiza în chip simbolic destinaţia axei verticale care leagă cele două destinaţii: aici (naos) şi acolo (cer). Bisericile catolice indică direcţia, dar par să lase deschis finalul ascendenţei, invitând la umilitate, dar şi la speculaţie. Ss al bisericii ortodoxe şi mai cu seamă cupola peste naos, aduc în vizibil, explicând-o vizual, componenta verticală a spaţiului, definind-o mai viguros ca linie de unire a două puncte clar definite şi nicidecum nu o curbează, învinsă, înapoi7. Elegant ca metaforă, "spaţiul sofianic" ar trebui, poate, relegat doar filosofiei culturii şi nu importat în practica arhitecturală.

[6] Pentru detalii privitoare la monument şi la rolul său social apropiat de cel al Ss, vezi Cara Armstrong şi Karen Nelson în revista *Architronic* (www.saed.kent.edu/Architronic/v2n2.05, septembrie 1993) care tratează relaţia dintre "Ritual şi monument" în contextul prezenţei mitului: "Ritualul şi monumentul pot întrupa esenţa evenimentelor. Monumentele pot face loc (site) unei forme de permanenţă în peisaj şi imprima evenimente în memoria colectivă. Prin ritual, peisajul poate fi transformat într-un operator. Ritualurile condiţionează citirea monumentului şi a locului prin intermediul corpului şi prin memorie. Monumentele aduc aminte, avertizează şi suturează; ele oferă locuri publice pentru recunoaştere, strângere şi jelire."

[7] Cu atât mai mult cu cât bătăliile se purtau mai cu seamă împotriva necredincioşilor, deci aveau caracter de "război sfânt". Pe cale de consecinţă, victimele unui asemenea război pot fi asimilate martirilor, iar locul de bătălie cu un spaţiu potenţial sacru, sau sfinţit prin chiar acel eveniment.

[8] Cupa din "Fântâna romană" a lui C. F. Meyer , poem citat la pagina 60 şi cupa sacrificială a cărei descriere aminteşte atât de izbitor de golul din centrul roţii, spre care se ordonează spiţele, celebrat în Dao-de-King, sunt în mod evident la Heidegger metafore privilegiate.

[9] Prin "localitate" nu înţeleg aici o aşezare umană – sensul comun al termenului – ci o situare locală, stabilă, aşadar pe o porţiune (de)limitată de spaţiu.

[10] Din nefericire, ctitorii de biserici ortodoxe mai cu seamă de astăzi, în frunte cu cei ai Catedralei Mântuirii Neamului, par să abuzeze până la frivolitate de această "slăbire" a semnificaţiei spaţiului sacru. Orice intersecţie de drumuri, orice parc, pieţe alese pe criteriul mărimii şi al situării relative la centrul unei localităţi au fost şi sunt folosite ca *topoi* ai sacrului. Însumi proiectând şi urmărind ridicarea unui număr de lăcaşuri sacre ortodoxe, am fost de multe ori înfiorat de lipsa de sensibilitate a slujitorilor altarului faţă

de această problemă. La Urziceni, bunăoară, din pricina unei decizii de ultim moment, biserica nu a mai fost aşezată pe locul sfinţit şi marcat de o cruce, acolo unde ar fi trebuit localizat altarul. Mă întreb dacă, în urma competiţiei pentru Catedrala Neamului şi a studiilor care s-au făcut după sfinţirea troiţei, va mai putea fi respectată chiar şi această ipostază a locului sacru (întărită de sărutul Papei)? Desigur, slujba finală de consacrare "remediază" în parte, mi se va răspunde, asemenea gafe, dar întrebarea rămâne: care sunt criteriile după care astăzi mai identificăm un loc ca fiind sacru?

[11] Unul dintre cele mai impresionante momente ale oricărei călătorii cu maşina între Dorobanţu (locul naşterii şi al primei călătorii) şi Hamcearca celorlalţi bunici ai mei era într-o vale care precede satul Horia. Acolo, pe marginea drumului, se afla (se mai află încă) crucea, înconjurată de un gard metalic, a domnului Cauc, un cunoscut al tatei din Măcin, mort undeva pe acolo într-o viitură în vremea inundaţiilor catastrofale ale anilor şaptezeci. De câteva ori am oprit chiar, însă acela devenise un reper esenţial al călătoriei. La fel, dar din alte motive, era un reper popasul Căprioara, aflat ceva mai în amonte de crucea respectivă şi unde, în rarele opriri (din nefericire pentru mine, care mă rugam în gând – cu un îndoielnic succes – pentru instituționalizarea lor la fiecare ducere şi întoarcere), primeam un suc şi şansa de a urca în ciudatele locuri de masă suite în arbori. Ambele erau "accidente" în monotonia călătoriei, care intensificau brusc, aducându-l din vreme în vreme în prim-plan, spaţiul înconjurător şoselei, care altfel se retrăgea insignifiant, ca peisaj, ca perete al unui tunel doar vag mai interesant, prin care am fi trecut.

[12] Trimit în acest context la două recente studii extrem de interesante: "Le cimetiere dans le Moyen Age latin. Lie sacré, saint et religieux" de Michel Lauwers (în *Annales* 5/1999) şi la "Modernism and the Zionist Uncanny: Reading the Old Cemetery in Tel Aviv" (în *Representations* 69/winter 2000).

[13] Pare greu de înţeles, inacceptabilă şi este vehement condamnată de la oraş (am făcut-o inclusiv eu) atitudinea cutăror săteni din Transilvania de a abandona biserica de lemn monument istoric şi de a construi una mai amplă, potrivit necesităţilor (sau a aspiraţiilor, imaginii despre sine) respectivei comunităţi. Cu siguranţă, în "ignoranţa" lor desluşim şi această atitudine inocentă, "organicistă" asupra unei case, oricare ar fi ea, care este folosită atâta vreme cât este adecvată, după care este înlocuită. Dispariţia obiectului (*token*) nu înseamnă dispariţia locului sacru, care este din nou şi din nou reiterat. Atenţia trebuie aşezată asupra procesului, nu asupra circumstanţialelor (şi, în durata lungă, efemerelor) sale avataruri.

[14] A se vedea exemplele de conversii biserică→locuinţă pe care le-am oferit în *Khora*.

CONCEPŢIA DESPRE LĂCAŞUL DE CULT ÎN MARILE RELIGII*

Valentin ILIE

A devenit un loc comun în zilele noastre ca ideile sau credinţele religioase să fie privite şi uneori chiar studiate dintr-o perspectivă unificatoare. Această viziune generală sau de ansamblu are fără îndoială avantajele ei, mai ales în epoca de deschidere cvasitotală în care trăim. O privire comparativă poate ajuta la o înţelegere mai uşoară a unor fenomene sociale, politice şi chiar religioase indiferent de timp şi spaţiu. Aceasta pentru că la baza societăţii umane stau o serie de principii fundamentale ce explică într-o oarecare măsură nuanţele de complementaritate şi similarităţile dintre diferitele contexte sociale şi religioase. Este binevenită prin urmare această viziune comparativă cu nuanţă oarecum inductivă. Ea aparţine însă numai marilor specialişti care ştiu să facă o analiză şi o diferenţă clară şi exactă între ceea ce este specific şi ceea ce este universal.

Deseori când aprecierea se află în mâna unor persoane sau mai des organizaţii neavizate, dar entuziaste, pline de elan ecumenisto-globalizant asemănările şi identificările apar la tot pasul. Astfel aflăm că rabinul sau imamul sunt corespondenţii în mozaism şi islam a ceea ce este preotul în creştinism, că Dumnezeu Tatăl din creştinism poate fi identificat în islam cu Allah, Sfânta Treime cu triada hindusă: Brahma, Visnu, Siva (Trimurti), iar rugăciunea a inimii a monahilor isihaşti cu tehnicile asceţilor yoghini de depersonalizare. Treptat din similarităţile de suprafaţă iau naştere încercări de sinteză doctrinară, morală şi rituală, ajungându-se la apariţia unor curente eclectice şi sincretice ce se autoafirmă „religii" complete şi universale.

Concepţia despre lăcaşul de cult din diferitele religii este şi ea antrenată în acest uriaş angrenaj: biserica, sinagoga, moscheea, templul hindus sau stupa budistă sunt pe rând în mod egal şi uniform: case a lui Dumnezeu, locuri de desfăşurare a cultului, de reuniune sau predicare a cuvântului având toate acelaşi scop clar şi precis. Lucrurile variază însă, trecând dincolo de accente relative, chiar între facţiunile şi confesiunile unei religii şi cu atât mai mult între religii ce deţin tipuri diferite de Weltanschauung.

Lăcaşul de cult – spaţiu sacru

Potrivit lui Lactanţiu termenul de religie ar veni de la vb. religo – are, prin acest termen desemnându-se legătura intimă, liberă şi conştientă a omului cu Dumnezeu. Această legătură este explicată teoretic de doctrină, dar este exteriorizată prin morală şi cult. Prin urmare cultul şi tot ceea ce ţine de el (comemorări, gesturi şi acte rituale, clădiri, etc.) este expresia legăturii empirice dintre om şi divinitate. Diferenţa aspectelor de cult şi ritual frapează totdeauna când se încearcă o cercetare comparată a religiilor, în primul rând pentru că este vorba de ceva vizibil. În ceea ce priveşte construcţia clădirilor sacre în religii diferite se pot observa la fel deosebiri conceptuale chiar când este vorba de stiluri arhitectonice similare.

Există o serie de arhetipuri fundamentale şi simboluri universale, valabile pretutindeni în familia umană, ce se referă la localizarea, ontologia şi simbolismul spaţiului sacru (Mircea Eliade, *Sacrul şi Profanul*, p. 21-64). Astfel lipsa de omogenitate a spaţiului, scindat între aspectul său profan şi cel sacru, revelat de cele mai multe ori printr-o teofanie, consacrarea sa, care este de fapt o repetare simbolică a genezei cosmosului, ideea de centralitate a lumii

* IANUS 5-6 / 2002

locuite de o anumită societate religioasă ce se autocaracterizează ca fiind microcosmos, sunt idei care deşi se găsesc mai mult sau mai puţin în majoritatea religiilor, au fost valorizate în mod diferit. Unitatea lor fundamentală nu a dus la concepţii identice despre cosmos, despre consacrarea spaţiului sacru, sau despre existenţa omului într-un anumit context spaţial şi temporal. Influenţa diferitelor culturi, a evenimentelor sociale şi istorice şi-au pus amprenta în mod iremediabil asupra modului lor de interpretare şi înţelegere. Studierea fenomenelor ce au generat această segregare este imposibilă. Ceea ce putem analiza azi nu e decât rezultatul sau mai bine zis rezultatele acestui proces de valorificare a unor idei, ce aparţin în ultimă instanţă însăşi structurii conştiinţei umane.

Lăcaşul de cult apare astăzi în marile religii ca un loc în care relaţia omului cu Dumnezeu şi comunitatea îmbracă un caracter privilegiat, chiar dacă nu totdeauna sacralitatea sa este subînţeleasă sau acceptată.

Un criteriu al sacralităţii spaţiului cultic este pe lângă o anume consacrare rituală, funcţiunea şi rolul său în viaţa omului religios. Cultul desfăşurat în cadrul său apare ca o garanţie a prezenţei divine în el, deşi uneori această prezenţă este gândită doar la nivel simbolic, nu ca fiind reală. Dealtfel modul în care este gândită şi afirmată relaţia cu Dumnezeu în cadrul serviciului cultic, reală sau simbolică, are efecte şi asupra ideii de sacralitate a lăcaşului cultic. Se pot observa trecând peste graniţele religiilor şi confesiunilor deosebiri conceptuale radicale în ceea ce priveşte sacralitatea lăcaşului de cult: de la templul lui Solomon, în care prezenţa divină era efectivă, sub forma norului slavei divine (III Regi VIII, 10) şi a cărui sfinţenie nu mai putea fi pusă în discuţie, până la casa de rugăciune sau adunare protestantă, în care prezenţa lui Hristos este declarată simbolică până şi în elementele euharistice! Construcţia şi arhitectura lăcaşurilor de cult este condiţionată de ansamblul acestor concepţii şi realităţi, de evoluţia şi stagnarea lor, cu alte cuvinte de factorii interni, la care abia ulterior se adaugă influenţa factorilor externi: stiluri arhitectonice, curente estetice, caracteristici geografice, etc..

Lăcaşul de cult nu apare deci pretutindeni ca un loc prin excelenţă sfânt chiar dacă importanţa sa spirituală este subînţeleasă, datorită rolului pe care-l are în viaţa comunităţii şi a individului. Ritualul de consacrare, care poate fi mai simplu sau mai complex, cu sau fără simbolism ne face să deducem ca şi cultul şi ceremoniile desfăşurate în el necesitatea şi valoarea sacralităţii sale în mentalitatea diferitelor societăţi religioase. La formarea unei imagini complete despre ceea ce înseamnă spaţiu cultic în marile religii contribuie apoi şi ansamblul unor noţiuni sau idei fundamentale prezente în fiecare religie: sfinţenia, cosmologia, relaţia cu Divinitatea, comunitatea, idealuri sociale şi religioase.

Vom încerca o prezentare succintă a originii şi semnificaţiei spirituale a lăcaşului cultic în marile religii. Prin mari religii se înţeleg: iudaismul, creştinismul, islamul, hinduismul, budismul. Această enumerare are un caracter convenţional şi nu valoric oferindu-ne avantajul de a observa similarităţile şi deosebirile dintre diferitele concepţii religioase asupra a ceea ce reprezintă spaţiul cultic (potrivit unor mentalităţi religioase ce aparţin unor sfere geografice diferite).

Spaţiul sacru în iudaism

Noţiunea de sfinţenie este strâns legată în iudaism de Dumnezeu, care este numit: „Iahve cel Sfânt", sau „Sfântul lui Israel". Dumnezeu este sfânt nu numai în fiinţa Sa, ci sfinţeşte şi lucrurile, locurile sau persoanele care îi sunt consacrate, şi care devin la rândul lor sacre.

Cu privire la sensul cuvântului „sacru", la evoluţia şi semnificaţia sa în limbajul

Vechiului Testament s-au scris numeroase studii. În ceea ce priveşte problema noastră este foarte important să subliniem nuanţele sale. Există astfel doi termeni folosiţi cu preponderenţă în cărţile cele mai vechi ale Sfintei Scripturi: *qadoš* (sfânt) şi *qodeš* (sacru). Primul se referă la Dumnezeu (Iahve) şi la anumite locuri şi spaţii sacre, iar cel de-al doilea la fiinţele şi lucrurile consacrate sau ,,rezervate'' lui Dumnezeu: primii născuţi, personalul de cult, precum şi la numele divin sau la sabat, sacre prin natura lor. Deşi au o origine comună rădăcina ,,*qdš*'' (kads) diferenţele de uz dintre cei doi termeni sunt evidente.

Cuvântul *qadoš* are o nuanţă de transcendent, despărţit de lume, separat prin absenţa oricărei impurităţi, cu alte cuvinte un ,,dincolo'' de lume din care se deduce clar sfinţenia. Mai mult el nu este deloc folosit când este vorba de animale sau lucruri ceea ce îi dă şi o notă etică, care se adaugă sensului de ,,despărţire'' de lumea înconjurătoare, profană (E. Bertola, *Le sacre dans les plus anciens livres de la Bible*, in E. Castelli et al., *Le Sacré*. *Études et recherches*, p. 201-224, cf. de Julien Ries, *Sacrul în istoria religioasă a omenirii*, p. 166).

Este interesant că noţiunea de spaţiu sau loc sacru este exprimată prin termenul *qadoš*, adică o zona ce nu aparţine lumii obişnuite. Spaţiu sacru prin urmare nu apare în primele cărţi ale Vechiului Testament ca un loc consacrat, rezervat lui Dumnezeu, ci ca un loc separat de lumea aceasta, ce este despărţit de impuritatea acestei lumi, o zonă oarecum transcendentă a cărei sfinţenie este subînţeleasă datorită prezenţei lui Iahve în interiorul său.

Pasajele din Biblie referitoare la Cortul Sfânt apoi la Templul din Ierusalim scot în evidenţă calitatea lor extraordinară de case ale lui Dumnezeu. Cu timpul însă se constată o evoluţie în ceea ce priveşte modul prezenţei lui Iahve în Templul sfânt influenţată de evenimente istorice şi de o serie de curente religioase.

a) Şi în iudaism ca şi în alte religii lăcaşul de cult nu este tot atât de vechi precum cultul, care îl precede. Referirile la locurile rezervate cultului sacrificial, ulterior la altarele ridicate pe înălţimi sunt numeroase în Sfânta Scriptură. De obicei ele se înfiinţau în urma unor teofanii sau evenimente deosebite (Noe construieşte un altar după potop (Facere 8 20); Iacov la întoarcerea din Mesopotamia a înălţat un jertfelnic numit ,,El-Elohei-Israel'' (El, Dumnezeul lui Israel) (Facere 53 18-28), dar a adus sacrificii şi la Beer-Seba unde a avut o teofanie, localitate unde şi tatăl său, Isaac, înălţase un jertfelnic pentru că acolo primise o reconfirmare a făgăduinţei făcute lui Avraam (Facere 26, 24). Ştiri despre existenţa unor locuri sfinte sau spaţii cultice în Egipt nu avem, iar motivul plecării în pustie pentru a aduce jertfe era în faţa faraonului nu existenţa unui anume loc cultic situat în deşert, ci faptul că în Egipt vitele nu puteau fi jertfite întrucât erau considerate sfinte.

Primul lăcaş închinat Domnului după ieşirea din Egipt a fost Cortul Mărturiei (Ohel Moed).El era mobil, şi în cadrul său nu avea loc decât dialogul lui Moise cu Dumnezeu, deci aici nu se desfăşura un cult sacrificial. Interesant este şi faptul că el era situat în afara taberei, datorită căderii în idolatrie a poporului, în urma episodului cu viţelul de aur, adică era cu alte cuvinte separat, despărţit de comunitate şi de păcatele acesteia.

Ulterior a fost înlocuit cu Cortul Sfânt sau Cortul Domnului, care va fi centrul religios şi cultic al evreilor până la construcţia templului. Există în Sfânta Scriptură mai multe informaţii despre modul în care el a fost construit şi împodobit. In linii mari reţinem că avea două încăperi: Sfânta (în partea de răsărit) şi Sfânta Sfintelor (în partea de apus), despărţite printr-o perdea cu chipuri de heruvimi. Noul edificiu deşi era şi el mobil, era mult mai somptuos, fiind înconjurat şi de o curte unde se aduceau sacrificii. Fiecărei încăperi îi corespundeau o serie de obiecte (în curte: altarul holocaustelor şi lavoarul pentru spălările rituale, în Sfânta: altarul tămâierii, mesele punerii înainte, menora, iar în Sfânta Sfintelor: chivotul). Cortul Sfânt a fost prin excelenţă casa Domnului, prototip al templului şi prefigurare a bisericii creştine, dar şi un factor de coeziune al comunităţii iudaice şi de

păstrare a monoteismului. Caracterul său de casă a Domnului în care este aşezată amintirea numelui său (Ieşire 20 24) a făcut ca observarea datoriilor cultice să fie legată în special de el. Prezenţa divină nu era redusă la Cortul Sfânt, căci rugăciunea putea fi făcută oriunde, totuşi aici slava divină se manifesta cu pregnanţă. Comunitatea iudaică apare oarecum dependentă de Cortul Sfânt care era purtat în fruntea convoiului ce rătăcea în pustiu şi era aşezat primul la orice popas. Chivotul situat în Sfânta Sfintelor şi Cortul Sfânt sunt simbolurile poporului ales în timpul călătoriei spre Canaan şi vor rămâne aşa până la construcţia templului (Pr. Prof. Dr. Dumitru Abrudan, Diac. Prof. Dr. Emilian Corniţescu, *Arheologie Biblică*).

Sanctuarul sfânt este deci conceput ca fiind casă a Domnului, iar îndemnul pentru respectarea în detaliu a indicaţiilor primite („Vezi să faci toate acestea după modelul ce ţi s-a arătat ţie în munte'' (Ieşire 25 40) vine ca o confirmare sau garanţie a unei prezenţe divine reale în cadrul său. Originea şi modelul său ceresc justifică şi potenţează caracterul său extramundan.

Templul este lăcaşul sau spaţiul sacru prin excelenţă al poporului ales. El capătă semnificaţii noi, simbolismul şi funcţionalitatea sa cultică fiind mult mai complexe decât cele ale Cortului Mărturiei sau Cortului Sfânt. Construcţia primului templu s-a făcut în timpul lui Solomon şi a durat 7 ani. In mare el urma acelaşi plan ca şi Cortul Sfânt, mai exact o împărţire tripartită: vestibul (Ulam), Sfânta (Heical) şi Sfânta Sfintelor (Debir). Vestibulul era străjuit de doi stâlpi sau coloane înalte denumite Iachin (El întăreşte) şi Boaz (în El este puterea). Existau şi clădiri anexe pentru ofrande, întregul templu fiind înconjurat de două curţi aşezate în terasă. Prima era numită „ a preoţilor'', iar cea de la nivelul inferior numită curtea mare era destinată credincioşilor. Nucleul templului îl constituie însă Chivotul Legii depus în Debir unde era străjuit de doi heruvimi, din lemn de salcâm, îmbrăcaţi în aur, care ocupau jumătate din întreaga încăpere.

Înainte de a expune simbolismul templului şi a obiectelor din el este necesară o subliniere. Ceea ce atrage atenţia în descrierea templului lui Solomon de la Regi 6-7 şi II Cronici 3-4 este grija foarte mare pentru detalii. Explicaţiile cu privire la acest lucru diferă. Este de înţeles această prezentare amănunţită, spun unii exegeţi, mai ales că ea se găseşte în cărţi cu caracter istoric, fapt ce justifică grija pentru informaţii exacte a autorului. Sensul literal este evident în cuprinsul lor. Este posibil ca autorul să fi avut chiar documente consemnate de participanţi sau observatori ai construcţiei templului pe care a vrut să o redea cât mai clar. Se constată însă, spun alţii, aceeaşi atenţie pentru exactitatea explicaţiilor şi în cartea lui Iezechiel (40,41,42), prin excelenţă o carte profetică, al cărei sens alegoric contrastează cu prezentarea detaliilor construcţiei templului. Mai mult există şi o corespondenţă dintre templul în viziunea lui Iezechiel şi cel real. Astfel templul descris de profet „este format din patru pătrate cu nişte curţi exterioare şi interioare concentrice, în fiecare curte intrându-se prin porţi simetric aşezate. Aceste curţi sunt lungi de 50 de coţi şi late de 25 de coţi şi au aceeaşi proporţie de 2/1, ce se aplică Templului real, care aveau în exterior o lungime de 100 de coţi şi o lăţime de 50 de coţi" (Stancu Ion, *Templul din Ierusalim, Sinagoga şi Biserica*: *fenomenologia spaţiului sacru*, teză de doctorat, Bucureşti, 1997, p. 32). Concluzia ar fi că toate aceste amănunte date de autorii sfinţi ce privesc simetrii, unităţi, proporţii matematice, urmăresc să transmită caracterul extraordinar al templului sfânt ce reflectă perfecţiunea lăcaşului ceresc. Templul apare ca o copie a casei lui Dumnezeu din ceruri, dimensiunea sa cosmică fiind evidentă: „Şi a zidit lăcaşul Său cel sfânt ca înălţimea cerului'' (Ps. 77 75). Caracterul său extramundan face deseori ca referirile la el şi la prezenţa divină în el să apară oarecum antinomice: „Domnul este în lăcaşul cel Sfânt al Său, Domnul în cer are scaunul său'' (Ps. 10 4). Aparenta confuzie de planuri sugerează strânsa legătură

aproape până la identitate (templu-lăcaş ceresc), dintre original şi reflecţia sa. Ubicuitatea divină confirmă valoarea extraordinară şi importanţa Templului Sfânt, accentuând dimensiunea sa cosmică.

b) Simbolismul său cosmic, deşi a fost contestat de unii exegeţi, a existat permanent în mentalitatea iudaică (J. Danielou, *Le simbolique du temple de Jerusalem chez Philon et Joseph*, pp. 82 şi urm.).

Iosif Flaviu afirma că Sfânta Sfintelor corespunde cerului, Sfânta pământului, pridvorul apelor, iar ,,chivotul legii cu elementele lui sacre, simbolizau natura universului''. Accesul în cea mai sfântă încăpere, în Debir, era posibil numai o dată pe an, acest ritual fiind îndeplinit de către arhiereu ce simboliza pe Dumnezeu întrucât: ,,cerul se deschide numai lui Dumnezeu, iar cele două părţi, sfânta şi pridvorul, accesibile preoţilor, sunt pământul şi marea, accesibile oamenilor'' (Ant. Jud III 7,7). Cei doi stâlpi de la intrare simbolizează puterea, dar şi acceptul divin de a locui în lăcaşul pământesc. Cu acest sens sunt de acord şi cele mai vechi tradiţii rabinice.

Interesantă este şi interpretarea lui Filon din Alexandria. Spre deosebire de Iosif Flaviu, în descrierea sa mai amănunţită sunt evidente influenţe ale platonismului, explicabile prin formaţia sa de filosof elenist. Sfânta Sfintelor este cerul, spune el, iar obiectele sacre astrele. Astfel Chivotul şi podoabele sale reprezintă stelele, planetele, anotimpurile, cele două echinocţii, iar heruvimii cele două emisfere ,,căci lumea întreagă este înaripată''. Filon are şi o serie de interpretări personale în care apar nuanţe filosofice subtile: dacă cele două table ale Legii, simbolizează cârmuirea şi judecata, între Heruvimi se află însuşi tronul puterii de unde se face auzit glasul Logosului. Influenţa platonică e clară şi îndreptată probabil împotriva cosmologiei stoice. In viziunea iudaică Iahve este ascuns, rămânând în umbră, fiind Creatorul ce există anterior de lumea vizibilă, opera sa. Sensurile mistice şi anagogice date obiectelor de cult trimit tot la elemente cosmice: menora- Logosul cu cele 7 puteri, masa punerii înainte – lumea sensibilă de unde provin elemente de bază ale vieţii, situarea mesei în partea de N a Sfintei Sfintelor – vânturile nordice sunt mai fertile, culorile de pe catapeteasmă şi de pe veşmintele arhiereului trimit la elementele naturii: purpura – marea roşu – focul, violet – cerul (Stancu Ion, op. cit, passim). Este foarte interesantă această viziune a lui Filon, deşi în general opera sa a fost ignorată de tradiţia rabinică. Ea reflectă modul în care a fost privit templul în cea de-a treia perioadă a sa de către evreii din diaspora, mai ales într-un loc ca Alexandria unde se încerca o armonizare a învăţăturii iudaice cu principiile gândirii greceşti, reprezentantul ilustru al acestei încercări de sinteză fiind Filon.

c) Caracterul unic al Templului reiese şi din tradiţiile talmudice dezvoltate treptat. Interpretarea literală (spaţială) a versetului de la Iezechiel V 5 ,,Acesta este Ierusalimul, pe care eu l-am pus în mijlocul neamurilor şi a ţărilor dimprejur'' a dat naştere unei geografii sacre: Israel e ţara din mijlocul pământului, Ierusalimul în mijlocul Israelului, templul în mijlocul Ierusalimului. Se remarcă funcţia de omfalos a Templului alături de înţelegerea sa ca microcosmos. Ca axis mundi el apare în gândirea iudaică, drept punctul cel mai apropiat de cer. Dacă distanţa fizică dintre pământ şi cer este de 500 de ani (peste 3 milioane de mile), de la Templu până la lăcaşul ceresc sunt doar 18 mile, afirmă o veche legendă iudaică! Ierusalimul era în concepţia iudaică mai înalt decât alte zone ale lumii, această idee fiind vie în timpul Mântuitorului (pelerinajul se făcea ,,sus'' la Ierusalim, iar în pilda omului căzut între tâlhari se spune că el ,,cobora'' de la Ierusalim la Ierihon). Apoi templul nu era numai locul în care cerul comunica cu pământul, ci tot aici se făcea legătura cu lumea de jos, cu şeolul, cu izvoarele primordiale sugerate de apele descrise în viziunea sa de Iezechiel (47 1-2). Această temă va fi dezvoltată mai târziu de către literatura rabinică: muntele Sion pe care este templul blochează invazia apelor primordiale ce ar distruge altfel lumea. Templul

condiţionează deci şi asigură existenţa ordonată a cosmosului[6]. Funcţia de centru şi imaginea de microcosmos a templului asigură şi garantează oarecum prezenţa divină. Dumnezeu este gândit ca transcendent faţă de lume, care îi este exterioară ontologic, dar este în acelaşi timp proniator al ei.

Cum este însă prezent Dumnezeu în templu din moment ce cerul şi cerul cerurilor nu-l încap (III Regi 8 27) ? Un prim răspuns ar fi prin Numele Său (Deut 12 11; III Regi 8[29]), care păstrează ceva din esenţa divină şi impune respect, mai ales că este nerostibil (nu i se cunoaşte vocalizarea), apoi prin teofanii, care explică de asemenea transcendenţa şi imanenţa divină sau prin norul slavei divine, din prima perioadă a templului. Literatura rabinică clasică va folosi apoi un termen ce nu se găseşte în Sfânta Scriptură ,,Şehina", ce desemnează pe Dumnezeu, mai exact prezenţa divină imanentă în lume. Această prezenţă divină este legată de diverse locuri (Sinai, Cortul Sfânt, Templu), pentru ca apoi să fie asociată poporului în exil. Explicaţiile cu privire la modul prezenţei divine în Templu au evoluat în timp ca şi ideile de transcendenţă şi imanenţă divină. Sensul imanenţei divine din prima perioadă a templului s-a diminuat mult ulterior, când s-a acordat o atenţie mai mare, în special în sânul unor mişcări religioase (esenienii), Templului ceresc care îl va înlocui pe cel pământesc, când profeţiile se vor împlini (Schmidt Francis, *La Pensée du temple. De Jérusalem a Qoumron*, passim). De altfel distrugerea primului templu şi dispariţia chivotului, vor afecta oarecum concepţia despre spaţiul sacru. Templul lui Solomon va fi idealizat permanent în istoria iudaismului postexilic. Celălalt templu refăcut de Zorobolel şi restaurat de Irod a avut şi el o existenţă efemeră, fiind distrus în anul 70 odată cu distrugerea Ierusalimului şi plecarea în exil. Spaţiul sacru prin excelenţă era desfiinţat, dar amintirea a fost păstrată în postul de Tisa-be-Av, în orientarea rugăciunii spre Ierusalim şi prin pelerinajele de la Zidul Plângerii. În exil nostalgia templului s-a împletit permanent cu speranţa reconstrucţiei sale într-un viitor mai mult sau mai puţin eshatologic.

Care a fost soluţia găsită în faţa acestei catastrofe arhetipale? În primul rând accentul pus pe comunitate. Sehina, prezenţa de negrăit a lui Dumnezeu în lume, alungată din templu, pleacă alături de copii lui Israel. Supraestimarea sacralităţii pământului din care au fost alungaţi, datorită imposibilităţii istorice de reîntoarcere a dus la idealizarea templului şi la prezenţa sa permanentă în conştiinţa comunităţii. Însă reconstrucţia sa a fost imposibil de conceput în exil. Pentru exil a existat o altă soluţie , aplicată de altfel din timpul robiei babiloniene: sinagoga. Rolul ei nu a fost de a înlocui templul, pentru că aici nu se aduceau sacrificii, ci doar unul latreutic. Originea sa este şi azi destul de confuză. Cert este că apariţia sa a avut la bază raţiuni practice: unicitatea templului, care nu putea fi reprodus în alte locuri afară de Ierusalim şi atenţia mărită acordată studiului Torei, ce necesita locuri speciale în acest sens. Atât denumirea grecească de sinagogă (împreună adunare), cât şi cea ebraică bet kneset (casa adunării) fac referire directă la vocaţia ei comunitară. Deşi spaţiu liturgic ea nu este o reproducere în mic a templului, şi nici măcar epigon al său. Este adevărat că după anul 70 arhitectura sinagogii şi podoabele din interior vor încerca să amintească de cele ale templului, dar vor înregistra şi influenţe estetice locale. Dacă templul era casa lui Dumnezeu, spaţiul prezenţei Sale reale, sinagoga este un loc de întrunire, de rugăciune, de judecată, de studiu sau de socializare, dar nu este în sine un spaţiu sacru ci sacralizat prin prezenţa şi forţa spirituală a comunităţii. A fost destul de greu de altfel să se dezvolte după anul 70 ideea de sacralitate a sinagogii atâta vreme cât construcţia sa în exil era efemeră (amintim obligaţia evreilor de a construi sinagogi din lemn). Spre deosebire de templu, arhitectura sa a avut un caracter preponderent funcţional, influenţată în special de stilul basilical, dar şi de unele prescripţii talmudice. În iudaismul contemporan există concepţii diferite cu privire la valoarea sacră a sinagogii în funcţie de diferitele curente (ortodox, reformat, conservator).

Percepută ca un loc şi mijloc de coeziune comunitară, în special printr-o serie de reguli (rugăciunea nu se poate face dacă nu participă la ea minimum 10 persoane) ea a avut o prezenţă discretă în peisajul arhitectonic, potrivit recomandărilor Talmudului (*Enciclopćdia of Religion and Ethics*, p. 744). Sinagoga nu a fost niciodată concepută ca o compensaţie arhitectonică a Templului, care a rămas un simbol, dar şi un ideal ce potrivit unei concepţii ciclice a istoriei iudaice ar putea fi reconstruit.

Spaţiul sacru în creştinism

Cele mai cunoscute denumiri nou testamentare ale Bisericii sunt: ,,casă a lui Dumnezeu'', ,,Trup mistic'', ,,mireasă a lui Hristos'', ,,stâlp şi temelie a adevărului''(Coloseni I 18, Apoc. XXI 2-3,Itim.III 15). Doar una dintre ele se referă la sensul ei de lăcaş de cult , anume cea de ,,casă a lui Dumnezeu'', dar este de ajuns pentru a înţelege concepţia creştină despre spaţiul sacru. În creştinism noţiunea de sfinţenie este diferită de cea din iudaism, în primul rând pentru că nu mai este rodul unor acte sau lucrări exterioare ci este înţeleasă ca participare la sfinţenia divină. Obiectele, locurile sau persoanele ce îi sunt dedicate lui Dumnezeu se numesc sfinte pentru că se împărtăşesc cu harul divin şi devin teofore. Termenul nou-testamentar de ,,hagios'' desemnează tocmai această sfinţenie divină, care se revarsă asupra omului ce devine sfânt şi prin el asupra întregului cosmos. Sfinţenia devine astfel trăirea în duhul, în viaţa harică, viaţă în Hristos prin lucrarea Duhului Sfânt, vieţuirea lui Dumnezeu, îndumnezeirea omului sau desăvârşirea lui. Biserica sub ambele ei aspecte de comunitatea de credincioşi şi de lăcaş de închinare este sfântă, pentru că pe de o parte aici se realizează întâlnirea cu Dumnezeu, şi pe de alta este mediul în care se realizează îndumnezeirea omului şi transfigurarea creaţiei, întrucât ea este nedespărţită de Hristos, după cum un trup este nedespărţit de cap (Efeseni IV,16). Aceste aspecte sunt foarte clar exprimate în simbolismul lăcaşului cultic.

a) ***Cultul primilor creştini se desfăşura în case particulare***, după cum tot într-o casă particulară, foişorul casei ce aparţinea Mariei, mama lui Ioan Marcu, fusese instituită Sfânta Euharistie şi avusese loc pogorârea Duhului Sfânt. Acest loc numit mai târziu de cruciaţi ,,maica tuturor bisericilor'', poate fi considerat primul lăcaş de cult creştin, servind ca model altor comunităţi creştine care s-au folosit tot de case particulare în vederea cultului euharistic. Încăperile în care aveau loc serviciile divine devin treptat consacrate acestui scop (sec I-II), pentru ca în secolul III să apară primele biserici creştine propriu-zise. Persecuţiile destul de dese obligau însă creştinii să folosească tot locuri ferite de adunare dintre care au rămas celebre catacombele. Forma arhitectonică a primelor lăcaşuri de cult, până în 313, s-a pierdut, dar în mod sigur ea nu era uniformă. Este posibil să fi avut modelul sinagogilor, acolo unde erau comunităţi iudaice ce deveniseră creştine, dar cu siguranţă că existau şi influenţe locale, dovadă fiind varietatea de forme ce a apărut odată cu secolul IV: plan dreptunghiular, pătrat, cruciform, poligonal. Acum apar primele reguli referitoare la construcţia lăcaşurilor de cult (menţionate în Constituţiile Apostolice şi Testamentum Domini) şi începe să predomine planul dreptunghiular ce era justificat simbolic amintind de: corabia lui Noe, Cortul Mărturiei şi Templul lui Solomon. Ulterior preluarea basilicilor publice de către creştini a contribuit la generalizarea unui stil, stilul basilical, ce va deveni caracteristic epocii constantiniene dând şi denumirea lăcaşului de cult (basilică – biserică). Din acest stil arhitectonic primar va lua naştere mai târziu în Răsărit stilul bizantin, stilul oficial al bisericilor ortodoxe cu diverse trăsături locale şi naţionale.

Planul dreptunghiular primar evoluează în plan central, cruciform având un simbolism profund, interiorul este împărţit transversal (altar, naos, pronaos), deasupra părţii centrale înălţându-se cupola, caracteristica inconfundabilă a acestui stil, punctul de atracţie al atenţiei,

spre deosebire de stilul basilical unde acest rol îl avea absida terminală. Delimitarea dintre altar şi naos se face printr-un perete de icoane, numit iconostas, tâmplă sau catapeteasmă. În Apus însă din stilul basilical iau naştere numeroase alte stiluri: romanic, gotic, renascentist, etc., dar care păstrează totuşi trăsăturile fundamentale ale vechiului stil basilical (Pr. Prof. Dr. Ene Branişte, *Liturgica generală*, p. 279-304; Pr. Prof. Dr. Nicolae Necula, *Biserică şi cult pe înţelesul tuturor*, p. 9-41).

Dacă până în secolul al IV-lea creştinii nu au construit lăcaşuri de cult pe scară largă sau bogat împodobite nu trebuie dedus de aici că a existat o lipsă de interes faţă de lăcaşul de cult şi un accent exclusiv pus pe comunitatea de credincioşi înţeleasă ca Trup Mistic. Este adevărat că Sfântul Ştefan afirmă în faţa Sinedriului că ,,Cel Preaînalt nu locuieşte în temple făcute de mâini'' (FA 7 48), iar Apostolul Pavel spune ,,templul lui Dumnezeu sunteţi voi'' (I Cor. 3 17), dar aceste versete nu pot fi interpretate ca locuri ce resping importanţa lăcaşului de cult. O explicaţie ar fi că în primele secole în conştiinţa creştinilor Parusia Domnului era iminentă, o mulţime de evenimente fiind privite drept confirmări: moartea târzie a Apostolului Ioan, distrugerea Ierusalimului, persecuţiile lui Nero, etc.. O Biserică ce potrivit Sfântului Clement Romanul, ,,locuieşte vremelnic prin lume" (Sfântul Clement Romanul, *Epistola către Corinteni*, în *Scrierile Părinţilor Apostolic*i, p. 50) nu putea deci să ridice lăcaşuri de cult specifice.

Odată cu Constantin cel Mare însă, lăcaşul de cult a căpătat o semnificaţie independentă şi a fost privit ca atare (Alexander Schmemann, *Introducere în teologia liturgică*, p. 170; Eusebiu de Cezareea, *Viaţa lui Constantin cel Mare*, p. 177). Din această perioadă începe să fie evidentă concepţia creştină despre lăcaşul de cult cristalizată în fapt încă din epoca apostolică. Biserica – lăcaş de cult era prin excelenţă un spaţiu sacru, lucru ce se deduce din sfinţirea altarului prin ungerea cu Sfântul Mir, şi din clădirea ei pe mormintele martirilor. Ea devine casa lui Dumnezeu, locul unde harul divin este prezent şi se revarsă în întreaga lume, pentru ca întreaga lume să devină Biserică. Sfinţenia ei se deduce din canoanele ce-i reglementează construcţia, din ritualul de consacrare, din slujbele ce se săvârşesc în interiorul ei, între care cea mai importantă este Jertfa Euharistică.

b) ***Simbolismul ei îmbracă un caracter cosmologic, dar şi antropologic***. Sfântul Maxim Mărturisitorul spune: ,,lăcaşul bisericii este imaginea lumii sensibile, a universului, având ca altar cerul şi ca naos frumuseţile pământului. Cosmosul însuşi, cât şi fiinţa umană, zidită după chipul lui Dumnezeu, pot fi asemănate cu o biserică, al cărei altar este sufletul, sanctuar este spiritul, raţiunea, mintea, iar naos este trupul. Astfel ea (biserica văzută) este chipul şi asemănarea omului, după chipul şi asemănarea lui Dumnezeu" (Sfântul Maxim Mărturisitorul, *Mistagogia*, cap IV, la J.P. Migne, t. XCI, col 672, apud Pr. Prof. Ene Branişte, *Biserică şi Liturghie în opera ,,Mystagogia'' a Sfântului Maxim Mărturisitorul* în rev.Ortodoxia, XXXIII (1981), nr 1, p. 17). Ca o concluzie el spune: ,,Biserica este un om duhovnicesc, iar omul o Biserică tainică" (Ibidem, cap IV, col 684, apud Pr. Prof. Ene Branişte, art cit, p. 17).

La rândul său Sfântul Simeon vede în simbolismul cosmic al bisericii şi afirmarea atotprezenţei divine, iar în împărţirea tripartită un simbol al Sfintei Treimi: ,,Ca o casă a lui Dumnezeu, biserica închipuie toată lumea pentru că Dumnezeu este pretutindeni şi peste tot, iar biserica, arătând aceasta se împarte în trei, căci şi Dumnezeu este Treime... Preasfântul altar închipuie cele mai presus de ceruri, unde se află şi scaunul lui Dumnezeu, pe care îl simbolizează Sfânta Masă. Naosul închipuie lumea aceasta văzută: cele din înaltul naosului închipuie cerul văzut, cele din josul lui, pe cele de pe pământ şi însuşi raiul, iar cele din afară închipuie părţile cele mai de jos, şi înseamnă pământul" (Simeon al Tesalonicului, *Despre Biserică şi târnosirea ei*, în P.G.t. CLV, col 338,340, trad rom de Toma Tedorescu în *Tratat asupra tuturor dogmelor credinţei noastre ortodoxe*, 1866, p. 128-129).

Împărţirea lăcaşului de cult reflectă în viziune Sfântul Maxim imaginea urcuşului duhovnicesc al întregii lumi. „ Naosul este un altar în devenire, iniţiat şi sfinţit prin Sfintele Taine, pe când altarul este un naos actualizat, ajuns la capătul acţiunii de iniţiere şi de sfinţire" (Pr. Prof. Ene Branişte, art. cit., p. 16). Lăcaşul de cult creştin este conceput astfel prin însăşi forma sa arhitectonică ca o realitate dinamică şi mediu de sacralizare şi transfigurare treptată a întregii lumi. În ceea ce priveşte simbolismul el se extinde şi asupra obiectelor din biserică sau podoabelor, ceea ce explică pietatea credincioşilor faţă de acestea. În concluzie biserica creştină este afirmată drept casă a lui Dumnezeu, loc sfânt în care Dumnezeu este prezent, mediu de sfinţire a credinciosului şi loc în care creştinii aduc slujbe şi rugăciuni lui Dumnezeu.

Spaţiul sacru în Islam

În momentul apariţiei islamului, triburile nomade din Arabia practicau o religie cvasi-sincretistă. Lipsa de unitate se reflecta în numărul mare al idolilor, ce coexistau totuşi în mod paşnic în locuri precum Kaaba din Mecca. Obiect de veneraţie comună de origine legendară căruia îi era dedicat un pelerinaj anual înscris în graniţele unui timp sacru, ea va constitui şi mai târziu un loc şi un factor de coeziune al comunităţii islamice. Arabia preislamică era deci la origine idolatră, iar cultul particular al diferitelor triburi era legat de o serie de locuri sacre unde aveau loc sacrificii, abluţiuni şi ritualuri divinatorii (André Miquel, *Islamul şi civilizaţia sa*, vol I-II, p. 44).

Baza animistă a religiei preislamice condiţiona locurile sacre de anumite obiecte sau fenomene. Cu timpul cultul atribuit unora dintre acestea cum a fost cel de la Mecca, dedicat izvorului Zam-zam şi pietrei negre, au atras o atenţie mai mare, ele devenind centrul unor ritualuri religioase intertribale. Mohamed va face ulterior din Kaaba un centru sacru musulman prin excelenţă, iar pelerinajul la ea va deveni unul din cei 5 stâlpi ai Islamului.

În Islam există doi termeni pentru desemnarea sacrului *qudduss* şi *haram*. Primul termen având origine semită şi biblică foarte clară (radicalul qds) desemna transcendenţa şi sfinţenia divină ce aparţin exclusiv lui Dumnezeu. Allah este izvorul sfinţeniei şi numai de către El un lucru poate fi sfinţit (fapt ce ar explica absenţa misteriilor sau tainelor, în sens creştin, în islam). *Haram* are sensul mai degrabă de tabu, de lucru sau obiect consacrat, sau de interdicţie şi este atribuit locurilor sacre, proprietăţii private, ori face referire la porunci morale negative. În această accepţie Kaaba este numită *haram* adică un loc sacralizat prin prezenţa divină şi interzis sub ameninţarea cu moartea necredincioşilor, dar nu *quddus*, adică un loc sacru în sine cu valoare transcendentă (ca templul iudaic) (L. Gardet, Notion et sens du sacré en Islam, in E. Castelli, op. cit., p. 317-331 cf. Julien Ries, op. cit., p. 182-186).

Centrul sacru al Islamului Kaaba (etim. cubul) se află în centrul moscheii construite mai târziu de califul Omar la Mecca. Tradiţia spune că sanctuarul ar fi construit de Avraam şi fiul său nelegitim Ismael, după un plan divin. În cadrul ei se află şi piatra neagră, un meteorit, care ar fi fost adus de arhanghelul Gavriil, de un alb strălucitor la început, dar devenită neagră în urma unei atingeri impure. Altă tradiţie afirmă că a fost aşezată la Mecca de către îngeri, înainte cu 2000 de ani de Adam, primul om făcând pelerinaj de 40 de ori la ea, venind din India pe jos. Astăzi înconjurată de o mare moschee este acoperită de un văl de mătase neagră, înnoit anual din epoca abassidă, pe care e brodată cu aur mărturisirea de credinţă (shahada), ca un fel de omagiu adus de credincioşi lui Allah. Centru al lumii islamice Kaaba este afirmată şi ca centru al fiinţei, loc de unde credinciosul poate începe ascensiunea pe axa lumii (Frithjof Schuon, *Să înţelegem Islamul*, p. 232). Ea devine astfel punctul de orientare a rugăciunii încă de pe vremea profetului, loc de pelerinaj cel puţin odată în viaţă, şi reprezentare artistică nelipsită de obicei în casa credinciosului musulman. Sfinţenia ei vine

de la Allah şi prin raportare la Allah. Importanţa derivă din unicitatea ei întrucât „ este singurul obiect făurit care face parte în mod obligatoriu din cultul islamic. Dacă ea nu este o operă de artă în sensul adevărat al cuvântului – un simplu cub din zidărie – ea aparţine dimpotrivă a ceea ce s-ar putea numi *proto-artă*, iar dimensiunea sa spirituală corespunde, după unele puncte de vedere, mitului sau Revelaţiei. Aceasta înseamnă că simbolismul inerent Kaabei, forma sa şi riturile legate de ea, conţin în germene tot ceea ce va exprima arta sacră a Islamului" (Titus Burckhardt, *L'art de l'Islam (Langage et signification)*, p. 15-20). Există şi alte locuri importante în Islam, deşi nu de valoarea Kaabei, ce diferă în funcţie de fiecare confesiune islamică.

a) În mod paradoxal deşi a avut de la început o valoare deosebită în viaţa comunităţii islamice, ***Kaaba nu a fost un prototip al moscheii***. Totuşi orientarea acesteia este spre Kaaba, denumirea sa venind de la „masgid'', adică locul în care credinciosul se prosternează lui Dumnezeu, loc ce era prezent pe lângă sanctuarele preislamice, dintre care cel mai important era Kaaba. Afirmarea cu putere în islam a ubicuităţii divine a făcut ca prezenţa lăcaşului cultic să nu fie o necesitate pentru credincioşi, iar atunci când un spaţiu este consacrat rugăciunii lucrul acesta să fie făcut fără o ceremonie specială. Este interesant în acest sens episodul consacrării moscheii lui Omar din Ierusalim, în 638: „ Califul Omar a venit din deşertul Arabiei ca un simplu beduin, cu nimic în afară de apă şi un sac de orz prins la şaua cămilei. După încheierea tratatului (prin care Ierusalimul îi era cedat), califul a spus patriarhului (Sofronie): „ Du-mă la templul lui David''. Omar intră în Ierusalim precedat de patriarh şi urmat de 4000 de companioni ai profetului cu sabia în mână. Patriarhul l-a condus în primul rând la Biserica Învierii, apoi la cea de pe Sion: „Aici este templul lui David, a spus el. – E o minciună!, a replicat Omar, şi se îndreptă către poarta numită Bab-Mohammed. Amplasamentul unde se găseşte azi moscheea era în aşa măsură ocupat de gunoaie, încât treptele ce conduceau în stradă erau acoperite şi aproape că atingeau bolta porţii. „Nu putem intra aici decât târâş, a spus patriarhul – Fie, a răspuns Omar''. Omar şi oamenii săi l-au urmat şi au sosit în spaţiul ce azi formează piaţa din faţa moscheii. După ce şi-a aruncat ochii în dreapta şi în stânga, Omar a scris: „Allah Akhbar! Aici este templul lui David a cărui descriere mi-a fost dată de profet". Apoi Omar a întins mantaua sa peste stâncă, începând să măture. Toţi musulmanii care erau cu el i-au urmat exemplul" (Eduard Schure, *Sanctuires d'Orient*, p. 372-373).

Medina a fost locul primei moschei. Ea era practic o curte mare înconjurată de un zid. Aici profetul a ţinut o vreme predica de pe un fotoliu cu două trepte ce va sta la originea amvonului de lemn al moscheii numit *minbar*. Ea era mai degrabă un loc de întrunire în care pe lângă rugăciune aveau loc şi adunări cu caracter politic sau judecăţi. Prin urmare moscheia nu a fost gândită ca un spaţiu sacru, iar rugăciunea ce se desfăşura aici a transformat-o mai degrabă într-un factor de coeziune comunitară. Abia mai târziu se va încerca să i se acorde un caracter sacru.

Sala de rugăciune la început era goală, dar ulterior apare un element de podoabă, aşa-numitul mihrab, adică o nişă pe peretele dinspre Mecca (qibla), care are şi un simbolism în Coran (XXIV 35), situat în dreapta amvonului. De fapt odată cu apariţia acestui element arhitectonic bogat împodobit, în epoca omeyadă, începe să se acorde o importanţă din ce în ce mai mare artei religioase în Islam şi să ia naştere primele mari moschei, din Palestina până în Spania maură. O explicaţie dată cu privire la înflorirea artei musulmane ar fi viziunea fatalistă asupra vieţii. Această concepţie implică posibilitatea întoarcerii destinului, ce poate în scurt timp să distrugă o mare prosperitate. În mod natural schimbarea destinului trebuie să incite oamenii să transforme averile de care dispun. Întrucât puterea absolută era nesigură, iar bogăţia din mâinile califilor enormă, arhitectura clădirilor religioase şi laice a

devenit extrem de luxoasă (*Encyclopédia of Religion and Ethics*, p. 747). Cu toate că profetul avertizase într-un hadith că „activitatea cea mai puţin profitabilă pentru un credincios şi cea care îi devorează întreaga avere este aceea de a construi'', în Islam arta începe să fie pusă în slujba religiei. Acum ia naştere şi tendinţa de a considera moscheea ,,casă a Domnului'' apărând o serie de obiceiuri ce nu au fost nici pe departe menţionate în legislaţia canonică (descălţarea la intrare, interdicţia intrării creştinilor, ceremonii de purificare în cazul profanării), deşi permanent se atrage atenţia că ,,întreg pământul este un masjid'', iar în zonele în care islamul era în curs de răspândire se foloseau, ca şi azi, spaţii de rugăciune în aer liber (Muçalla) a căror origine poate fi găsită încă de pe vremea când profetul se afla la Yathrib (Mircea-Sergiu Moldovan, *Sinteză şi continuitate în arhitectura islamică*, Presa Universitară Clujeană, 1996, p. 136).

b) ***Moscheea clasică***, în urma evoluţiei arhitectonice, posedă câteva *elemente specifice* (Saphinaz-Amal Naguib, *Mosques in Norway. The Creation and Iconography of Sacred Spaces*, The Institute for Comparative Research in Human Culture, Oslo, 2001, p. 44-63; Hillenbrand Robert,*Islamic Architecture. Form, Function and ,Meaning,* Edinburgh, 1994, passim). Astfel orientarea sa este către Mecca, iar direcţia este făcută vizibilă din interior de amintitul mihrab, ce la origine înseamnă ,,sanctuar'', el fiind preluat din arhitectura eclesiastică creştină. Este situat în mijlocul peretelui dinspre qibla, având şi un scop practic, acela de mărire a acusticii, dar şi un simbolism aparte: prin faptul că este gol sugerează că Dumnezeu nu locuieşte în moscheie, după cum nu poate fi localizat într-un anume loc. Adesea o lampă sugerând lumina divină este situată în partea de sus a mihrabului. Forma sa des întâlnită de uşă a dat naştere în multe ţări musulmane unor credinţe populare ce investesc acest element cu o semnificaţie transcendentă, comparându-l cu poarta paradisului. Minbarul este şi el nelipsit în special din moscheile în care are loc rugăciunea de vineri (numite la noi geamii). Imamul predică stând pe treptele sale inferioare , căci în mod simbolic cele superioare sunt rezervate Profetului. Alte trăsături ale marilor moschei congregaţionale sunt maqsura (un pătrat inclus în moscheie cu scopul practic de a evidenţia conducătorul rugăciunii de restul adoratorilor) şi dikka, o platformă înaltă (de obicei deasupra acestui pătrat stăteau cititorii Coranului pentru ca rugăciunile lor să fie auzite de cei dinafară). În reprezentările de pe pereţi predomină motive vegetale şi geometrice, precum şi versete din Coran, dar este total interzisă reprezentarea creaturilor vii, expresie a binecunoscutului aniconism islamic. Podeaua este acoperită cu covoare mici de rugăciune, împodobite cu un mihrab simbolic, expresie a unei prescripţii rituale ce cere ca rugăciunea să fie făcută într-un loc curat. Diferitele mişcări prescrise în timpul rugăciunilor – prosternări, îngenuncheri – impun ca fiecare credincios să dispună de un spaţiu de aproximativ 1X2 m.

Un alt element care e perceput azi drept un simbol prin excelenţă al arhitecturii islamice este minaretul, deşi el a apărut mult mai târziu prin secolul VII, fiind de inspiraţie siriană. Etimologic vine de la *manar* care înseamnă far. Primele moschei nu au avut acest turn, iar introducerea lui în planul standard al moscheii marchează în fapt nişte schimbări majore în arhitectura islamică. Începând din Evul Mediu minaretele devin structuri arhitecturale înalte simbolizând autoritatea şi puterea. Ele sunt asociate de acum exclusiv locurilor de rugăciune, de aici vestindu-se simbolic învăţătura islamului în întreaga lume. Chemarea la rugăciune este făcută de muezin, care potrivit tradiţiei trebuia să fie orb pentru a nu vedea femeile din curtea interioară, azi se folosesc însă şi mijloace moderne.

De obicei în zona desemnată pentru rugăciune, moscheea tradiţională mai cuprindea tezaurul, o şcoală (madrasa), unde erau învăţate Coranul şi alte texte religioase, un dispensar şi chiar un fel de cantină pentru cei săraci. Astfel, moscheea apare ca un loc de adorare, un centru de învăţământ , dar în acelaşi timp şi un loc unde oamenii se întâlnesc şi simţul

apartenenţei la comunitate este viu. Conceptul de moschee ar putea fi comparat chiar cu agora grecească sau forumul roman. Această multitudine de funcţii sau valenţe ale ei au dus treptat la ideea că nu există o separaţie totală între sacru şi profan , ci ele se îmbină în moschee. În orice moment o moschee, o cameră, chiar un covor se pot transforma într-un spaţiu sacru şi într-un loc de prosternare. Tot astfel când simbolurile sacralităţii dispar, ea redevine un spaţiu profan. Reducând la esenţă o moschee este o clădire sau un spaţiu special al rugăciunii.

Spaţiul sacru în hinduism

Când vorbim despre hinduism ne referim strict la religia hindusă deşi termenul în sine include şi religiile jaină, budistă şi sikh, cu alte cuvinte toate formele de credinţă şi sistemele doctrinare născute în India. Deşi acestea nu au fost imuabile în timp şi statice în spaţiu sau unitare doctrinar, s-au păstrat multe elemente comune în ceea ce priveşte arta şi arhitectura sacră, precum şi simbolismul ei. Un istoric de artă nu ar putea să facă o distincţie fundamentală între clădirile diferitelor religii sau secte hinduse, şi i-ar fi de-a dreptul imposibil să determine dacă stilul dat unei clădiri sau sculpturi este budist, jain sau hindus. Din punct de vedere al istoriei religiilor se impune cercetarea modului în care canoanele generale de artă au fost puse în slujba fiecărei religii, şi consonanţa lor cu credinţele şi mitologia acestora.

Când vorbim de o clasificare a acestor monumente ne putem folosi de o serie de aspecte specifice precum adorarea relicvelor ce nu este o practică hindusă ortodoxă sau construcţia unor lăcaşuri de cult cu balustrade specifice, ce pare să se limiteze la budism sau jainism. Deşi cronologic hinduismul brahmanic este mult mai vechi decât budismul sau jainismul şi adorarea unor zei precum Krişna, Vişnu, Şiva este consacrată dintr-un trecut mai îndepărtat, au rămas din vechiul hinduism puţine monumente, majoritatea fiind budiste sau jaine (*Enciclopedia, p.740)*.

Dacă în religiile teiste Dumnezeu este o realitate ontologică separată de lume, care este opera lui, în hinduism lucrurile stau altfel. Aici ideea de origine a lumii este destul de vagă şi creată mai mult pentru a satisface nevoile intelectuale, din moment ce se afirmă că ea este o emanaţie din Brahman, suflul cosmic. Realitatea supremă, Brahman, nu este transcendentă, ci este una cu lumea, nu atotprezentă în lume ci se identifică şi se confundă cu ea în sens panteist. De fapt întregul univers empiric este o imensă iluzie (maya), a cărei ultimă şi reală esenţă este Brahman. Zeii înşişi nu sunt veşnici şi nici nu au atribute absolute ci sunt în ultimă instanţă manifestări ale lui Brahman.

Desigur această idee filosofico-religioasă, creaţie a castei sacerdotale, a fost mai mult sau mai puţin înţeleasă de către credincioşii hinduşi de-a lungul timpului, ei rămânînd politeişti şi continuând să aducă un cult de venerare zeilor conform nevoilor lor sufleteşti. Panteonul hindus este destul de numeros existând în jur de 330 milioane zei. Uneori se afirmă chiar că fiecare cuvânt rostit este un zeu !

Templele hinduse pot fi înţelese astfel într-o dublă accepţie: loc închinat unei zeităţi despre care se crede că locuieşte în templul respectiv, dar şi spaţiu în care prin cultul adus zeului respectiv, hindusul simte prezenţa infailibilă a lui Brahman, către care se îndreaptă în realitate devoţiunea. Din punct de vedere arhitectural templul este o navă, despărţită de coloane, în care stau credincioşii. În interior se află un sanctuar vizitat de brahman în timpul ceremoniilor şi un fel de celulă specială în care se găseşte statuia zeului (Diac. Prof. E. Vasilescu, *Istoria Religiilor*, p. 253; H. Zimmer, *Myths and Symbols in Indian Art and Civilization*, passim). Sunt înconjurate de ziduri puternice, iar în curţile interioare se află bazine pentru spălările rituale, tot aici existând şi altare pentru divinităţile secundare. Este interesantă

prezenţa permanentă a bazinelor rituale lângă diferitele locuri sacre sau temple. *Tirtha* (locul sacru) ca şi templul „este inseparabil de apă, de unde dubla sa semnificaţie: pe de o parte, ideea de purificare, pe de altă parte ideea de mesaj. Locul sacru cunoaşte şi interiorizarea cu tot ce comportă noţiunea de purificare, dat fundamental al hinduismului. În fond, Divinul este purificator" (Julien Ries, op. cit., p. 219).

Partea esenţială a fiecărui templu este camera în care se află imaginea sau simbolul divinităţii. Însă deşi este un element vital pentru valoarea sacră a templului, el nu ocupă un loc principal în compoziţia sa arhitecturală, fiind umbrit de părţile sale suplimentare ce au scopul de a da somptuozitate şi măreţie lăcaşului zeului.

Se poate spune că arhitectura este arta dominantă în India toate celelalte tipuri de artă fiind în fond accesorii ale ei. Iar prin arhitectură se înţelege aproape de la sine arhitectura sacră, căci clădirile reprezentative estetic, cu scop secular sunt puţine şi comparativ neimportante. Decoraţia templului este aproape în întregime opera sculptorului, pictura fiind foarte rară şi de influenţă budistă sau islamică. Zeii sunt reprezentaţi prin statui, simboluri sau embleme ce redau profunde semnificaţii mitologice şi filosofico-religioase legate de acţiunea lor în lume. Deşi există numeroase elemente comune a templelor hinduse nu se poate vorbi de un stil arhitectonic unitar şi nici de anumite canoane.

Templul înseamnă foarte mult pentru hindus şi pentru relaţia sa cu zeul căruia îi este închinat. Lăcaşul sacru este casa propriu-zisă a zeului, în care el este permanent prezent ascultând rugăciunea credincioşilor, dar nu a fost gândit ca un factor de coeziune comunitară, între om şi zeu existând o relaţie pur individuală (cu excepţia sărbătorilor). Relaţia individuală cu divinitatea şi identificarea spaţială a zeului, exclude oarecum în hinduism semnificaţia spirituală a templului (*Encyclopedia*, p. 743).

Spaţiul sacru în Budism

Dacă lăcaşul de cult este privit ca o sinteză a concepţiei despre Dumnezeu, lume şi om, atunci este destul de dificil să vorbim despre spaţiu cultic în budism. Budha nu vorbeşte prea mult despre Dumnezeu, nici despre originea sau sfârşitul lumii, iar răspunsurile pe care le dă celor ce cer informaţii sunt ironice, arătând inutilitatea speculaţiilor teologice sau cosmologice. Ceea ce interesează budismul este omul, mai exact cum poate fi eliberat omul din această „maşină a suferinţei'' care este lumea empirică, şi să intre în *parinibbana*. Deşi Budha nu a afirmat despre sine că are o origine divină, şi nici ucenicii nu au crezut acest lucru despre el, dovada fiind Scripturile budiste ce vorbesc despre el la timpul trecut, şi faptul că budiştii nu-i adresează rugăciuni, totuşi tradiţia l-a învăluit într-o aură legendară.

În această tradiţie îşi are originea şi stupa budistă, care ar fi luat naştere chiar a doua zi după moartea lui Budha, prin clădirea mai multor astfel de lăcaşuri pe rămăşiţele sale. Altă tradiţie afirmă chiar că încă din timpul vieţii Budha ar fi construit o stupa pentru osemintele sale. Este destul de dificil să stabilim originea clară a stupei; în timp ce opinia generală ar fi că ea derivă de la tumulii în care se îngropa cenuşa incineraţilor, există şi păreri ce susţin o evoluţie treptată ce a început de la micile sanctuare numite *agnyagara.* Ultima ipoteză ar avantaja caracterul sacru pre-budist al stupei(Émile Senart, *Eseu despre legenda lui Buddha*, , p. 212).

Stupa în India , *dagoba* în Ceylon, sau *pagoda* în China este de departe cel mai important monument al artei budiste. Este vorba de o construcţie emisferică de mari proporţii înconjurată de balustradă şi sculptată în piatră. Baza sa era rotundă, dar de cele mai multe ori pătrată. Monumentul are în mijloc un stâlp vertical din lemn sau metal , la temelia sa aflându-se o cameră tip celulă în care se păstrau relicve sacre (dinţi ai lui Budha, resturi cremaţionale ale unor personalităţi budiste, obiecte sacre). Stâlpul depăşea cupola devenind

un fel de mâner pentru mai multe umbrele de piatră suprapuse, cu circumferinţa din ce în ce mai mică până ce ultima se transforma într-o săgeată. Se pare că acest element a avut o valoare deosebită din moment ce a cunoscut o asemenea dezvoltare, culminând în tipul cel mai interesant şi mai gustat de clădire budistă anume pagoda(*Encyclopedia*, p. 695). Evident la forma consacrată şi cunoscută astăzi s-a ajuns în urma unei evoluţii influenţate de gusturi estetice specifice, dar şi de dezvoltarea treptată a cultului budist: sanctuarul primar *caitya* constând din vestibul, deambulatoriu şi o cămăruţă izolată înconjurată de stâlpi rituali se identifică în cele din urmă cu templul.

Simbolismul stupei este destul de complex: ,,Cupola este numită în sanscrită *anda* ,,ou'', iar echivalentul tibetan este *bumpa* ,,recipient'', ,,vas", deci oul are funcţie de recipient. Stupa, cum o califica Paul Mus, este o ,,replică a oului cosmic'', care ,,excludea credinciosul din sânul său'', ,,o lume închisă în care nu se intră'', o imagine arhitecturală a cosmologiilor arhaice pentru care lumea a fost la început un vas închis. De aici nu trebuie să se conchidă la eliminarea de principiu a spaţialităţii din interiorul ovoidului. Reprezentat de camera relicvelor şi de conţinutul simbolic al acesteia spaţiul rămâne raţiunea formei ovoidului: textele majore ale budismului relatează legende despre o accedare miraculoasă în interiorul stupelor a unor personaje mitice, fapt care-l face pe P. Mus să accepte că: ,,s-ar putea foarte bine ca stupele să fi fost întotdeauna considerate în mod ideal goale, chiar dacă, nu au fost decât în mod ocazional construite pe acest principiu" (Paul Mus, *Barabudur, Esquisse d'une histoire du Bouddhisme fondée sur la critique archéologique des textes*, Hanoi, 1935, p. 90, cf. Sergiu Al-George, *Arhaic şi universal. India în conştiinţa românească*, p. 77).

Aceste simbolisme de natură budistă şi pre-budistă sunt potentate de prezenţa emblemelor budiste nelipsite din diferitele tipuri de arhitectura (arborele, roata, picioarele sfinte). În această categorie poate fi înscrisă emblema flăcării de lângă umbrela de piatră a stupelor piramidale ce duce cu gândul la ,,flacăra ce se înalţă spre cer, tridentul lui Şiva sau toiagul budist al rugăciunii, adică fulgerul" (Köppen, *Religiones de Buddha*, vol I, p. 539, cf. É. Senart, *Eseu despre ...*, p. 211).

Multe din ceremoniile budiste au la bază ritualuri populare non-budiste, dar care au fost adoptate treptat. Astfel există un cult deosebit adus lăcaşului stupa, care uneori simbolizează *parinibbana* lui Budha. Evident pare contradictorie cinstirea sau consacrarea unor lăcaşe de cult unei persoane ce nu mai are nici o legătură cu lumea deoarece a atins iluminarea, chiar dacă unele tradiţii afirmă că Budha ar fi acceptat cultul ce urma să i se aducă. Dar cultul budist înseamnă mai degrabă decât adorare, încercare de imitare şi urmare a exemplului Celui Preafericit: ,,Căci a te apropia de rămăşiţele „corpului fizic" al lui Budha reactualizat în stupa, sau în „corpul său arhitectural" simbolizat în structura templului, echivalează cu asimilarea Doctrinei, adică absorbirea „ corpului său teoretic", *dharma*. Cultul târziu al statuilor lui Budha, sau al pelerinajelor în diverse locuri sanctificate de prezenţa sa (Bodh-Gaya, Sarnath etc),se justifică prin aceeaşi dialectică: diferitele activităţi sau obiecte aparţinând *samsarei* sunt susceptibile de a ajuta mântuirea credinciosului graţie grandioasei şi ireversibilei acţiuni soteriologice a Celui Trezit" (Mircea Eliade , *Istoria credinţelor şi ideilor religioase*, vol II, p. 211-212).

În concluzie templul budist nu este un loc de cult în accepţia cunoscută ci un spaţiu sanctificat datorită simbolurilor şi forţei exemplului lui Budha, mai exact un loc de comemorare (credincioşii nu rostesc aici imne devoţionale).

După cum vedem se pot remarca diferenţe profunde în concepţiile despre spaţiul sacru din marile religii. Originea spaţiilor cultice porneşte deseori de la premise diferite, evoluţia lor nu s-a datorat exclusiv funcţionalităţii, iar semnificaţia acestora în viaţa credinciosului e diferită. Complementaritatea nu lipseşte însă nici ea şi este evidentă de exemplu în

simbolismul cosmic al spaţiului sacru, în comportamentul omului în interiorul său, sau în atitudinea faţă de el, şi are la bază nostalgia şi aspiraţia omului „de a trăi în cosmos pur şi sfânt aşa cum era la început când ieşea din mâinile Creatorului" (Idem, *Sacrul şi profanul*, p. 63).

RAPORTUL TEOLOGIC DINTRE TEMPLUL IUDAIC ŞI BISERICA CREŞTINĂ*

Valentin ILIE

În creştinism relaţia sau legătura dintre templul iudaic şi Biserică se înscrie într-un context mai larg, anume acela al raportului dintre Vechiul şi Noul Testament. Astfel, afirmarea caracterului divin şi revelat al Noului Testament implică şi recunoaşterea Vechiului Testament, a originii sale divine şi a sensului său anticipativ şi profetic. Unitatea celor două Testamente este dată de persoana Mântuitorului Iisus Hristos, a cărui activitate a fost vestită de profeţii Vechiului Legământ şi s-a împlinit Legea harului. De aceea pentru cunoaşterea lui Hristos şi a operei Sale mântuitoare, ce se prelungeşte până la sfârşitul veacurilor prin Biserică, este necesară cunoaşterea întregii Revelaţii.

Sfântul Apostol Pavel în Epistola către Evrei subliniază strânsa legătură şi continuitatea dintre Vechiul şi Noul Testament: „După ce Dumnezeu odinioară, în multe rânduri şi în multe chipuri, a vorbit părinţilor noştri prin prooroci, în zilele acestea mai de pe urmă ne-a grăit nouă prin Fiul, pe Care L-a pus moştenitor a toate, şi prin Care s-au făcut şi veacurile.'' (Evrei I_{1-2}). Sfinţii Părinţi insistă şi ei permanent asupra unităţii organice dintre cele două Testamente, iar referirile scripturistice sau comentariile lor biblice nu se reduc doar la cărţile Noului Testament, ci se extind în egală măsură şi la Vechiul Testament afirmând că numai astfel poate fi înţeleasă opera de mântuire a lumii: „Cele ce au fost anunţate odinioară prin Moise celor vechi, spune Sfântul Chiril al Alexandriei, constituie primele elemente ale Cuvântului lui Dumnezeu" (*Sfântul Chiril al Alexandriei*, P.G.CXL; LXXIV, 160-161 cf. P. Grelot *Sens chrétien de L' Ancien Testament*, 1962, p. 208), iar Fericitul Augustin întăreşte acest lucru prin cunoscuta sa afirmaţie: „Noul Testament în cel Vechi se ascunde, Vechiul Testament în cel Nou se descoperă''.

Dar această relaţie de continuitate nu trebuie înţeleasă şi în sensul unei egalităţi de valoare între cele două părţi ale Sfintei Scripturi. Sub raportul cuprinsului şi al învăţăturilor Vechiul Testament este inferior Noului Testament, care reprezintă Revelaţia desăvârşită. Lipsa de perfecţiune a revelaţiei vetero-testamentare nu trebuie raportată însă la desăvârşirea divină, ci la scopul ei: înţelegerea treptată a realităţilor duhovniceşti. De aceea ea are un caracter restrâns, fiind adresată unui singur popor şi adaptată mentalităţii acestuia, ba mai mult în cadrul ei este evidentă o toleranţă faţă de unele cazuri imperfecte de înţelegere şi punere în aplicare a legii morale sau a justiţiei divine. Totuşi preceptele Legii Vechi au contribuit la un mod superior de înţelegere în poporul lui Israel a moralităţii, a relaţiei cu Dumnezeu, cu semenii şi cu celelalte neamuri pregătind astfel morala creştină şi Legea harului.

În această accepţie Vechiul Testament a avut un rol pregătitor esenţial în istoria mântuirii fiind potrivit expresiei pauline „pedagog către Hristos" (Galateni 3_{24}). De aceea „în instituţiile, în drepţii Vechiului Testament, Noul Testament era virtual prezent: ei intrau oarecum în regimul harului şi trăiau prin anticipare, intr-un mod imperfect, dar real, roadele harului" (Pr. Prof. Dr. V. Prelipceanu şi Pr. Prof. Dr. G.T. Marcu, *Cuvântul lui Dumnezeu în viaţa Bisericii* în revista Studii Teologice XXIII (1971), nr. 1-2, p. 35). Valoarea pedagogică a Vechiului Testament nu este anulată apoi odată cu împlinirea profeţiilor, ci ea se transformă în confirmare şi mărturie a operei mântuitoare, după cum spune Sfântul Chiril: „Legea lui Moise nu-i întru totul inutilă şi fără rost: cu toate că ea ne-a dus spre bine într-un mod

* IANUS 5-6 / 2002

imperfect, ea rămâne totuşi un pedagog pentru noi spre a ne instrui în purtarea evanghelică; aducându-ne prin enigme şi simboluri, imaginea adevăratei pietăţi, ea imprimă în oarecare chip în minţile noastre umbra despre ceea ce am fost învăţaţi, prin Hristos. Astfel suntem datori de a păstra stimă Legii Vechi, cu condiţia în orice caz de a nu o separa de Hristos care-i conferă sensul ei adânc." (cf Grelot, op. cit., p. 209)

Templul tip al Bisericii. Vechiul Testament are un caracter tipologic sau tipic ce este esenţial pentru înţelegerea valorii sale pedagogice.

Etimologic τύπος (de la vb. τυπειγ = a tăia, a sculpta) este un model gravat în piatră după care se execută o operă de artă. Acest tip sau model primar este făcut dintr-un material inferior, şi executarea lui este mai puţin îngrijită decât a operei de artă. Potrivit Sfintei Scripturi şi Sfinţilor Părinţi multe evenimente, persoane, obiecte şi instituţii din Vechiul Testament sunt prefigurări, tipuri imperfecte ale lucrării mântuitoare îndeplinite de Hristos şi continuate în Biserică. Corespondentul tipului din Vechiul Testament este antitipul regăsit în Noul Testament. (Cei doi termeni sunt folosiţi de Sfântul Apostolul Pavel (I Cor X_6 ; X_{11}) şi de Sfântul Apostol Petru (I Petru III_{20-21}).

Tipul nu trebuie confundat cu simbolul deoarece el are o nuanţă transcendentă, este mai degrabă o icoană prefigurată, „un simbol profetic'', ce se poate regăsi desăvârşit în antitip. Astfel, momente şi persoane importante din istoria poporului Israel prefigurează realităţi duhovniceşti din istoria creştinismului: exodul este tipul trecerii omenirii, prin jertfa lui Iisus Hristos, din moartea păcatului la viaţa veşnică, Decalogul este pus în legătură cu Fericirile, preoţia Vechiului Testament cu preoţia Noului Testament, poporul ales Israel cu noul popor creştin, persoane din Vechiul Testament (regele David, profeţii, etc.) prefigurează activitatea lui Mesia. Există în acest sens peste 3000 de aluzii din Vechiul Testament în Noul Testament. Interpretarea tipologică nu este o simplă speculaţie, ci rolul ei este de a accentua unitatea organică a Scripturii, sensul duhovnicesc al Vechiului Testament servind drept armă împotriva unor erezii care scindau Revelaţia, ca marcionismul.

Tradiţia patristică regăseşte astfel, în unanimitate, tipul Bisericii creştine în Templul poporului ales, situat în Ierusalim. Biserica devine în acest mod Noul Ierusalim sau Ierusalimul ceresc. Antitipul este împlinirea tipului, şi prin urmare Biserica, fiind o realitate duhovnicească, este desăvârşirea Templului, de aceea există multe elemente comune între cele două spaţii cultice în ceea ce priveşte simbolismul şi arhitectura, ce au la bază tocmai această relaţie tip-antitip. Astfel cele trei încăperi ale templului (pridvorul, Sfânta şi Sfânta Sfintelor) sunt puse în legătură cu împărţirea tripartită a Bisericii creştine (pronaos, naos şi altar). Altarul este locul unde se săvârşeşte jertfa cea nesângeroasă a lui Hristos spre deosebire de altarul Vechiului Testament în care se săvârşeau sacrificiile animale; Chivotul care conţine Sfânta Euharistie este antitipul vasului cu mană; „catapeteasma este peretele interior al bisericii, ce a înlocuit perdeaua tainică a templului lui Solomon, care s-a rupt în momentul învierii'' (Mitropolitul Filaret al Moscovei, cf. L. Uspensky, *Le problème de l'iconostase*, p. 114). Naosul corespunde Sfintei, unde intrau în vechime numai preoţii, dar acum intră şi credincioşii creştini care tocmai de aceea sunt „neam sfânt şi preoţie împărătească'' (I Petru II_9). În ceea ce priveşte pictura, referirile la Vechiul Testament sunt evidente prin scenele şi personajele reprezentate, care potrivit erminiilor pot trece de 250. Este clară deci, „o congruenţă a ideii evreieşti cu privire la Templu-sălaş al Celui Preaînalt şi a celei creştine referitoare la Noul Ierusalim, la împărăţia lui Dumnezeu'' (Evdochimov Paul, *Arta icoanei o teologie a frumuseţii*, p. 127).

În ceea ce priveşte simbolismul cosmic al Templului iudaic redat de Iosif Flaviu, el se regăseşte potenţat şi desăvârşit în lăcaşul bisericii creştine „ a cărui naos dominat de forma

sferică a cupolei, sintetizează unirea cercului cu pătratul, măsură şi cifru al Cerului şi Împărăţiei''(Ibidem, p. 129). Ca simbol al împărăţiei divine Biserica este superioară templului iudaic întrucât ea închipuie: ,,răstignirea, înmormântarea şi învierea lui Hristos, fiind mai proslăvită decât cortul mărturiei lui Moise, preînchipuită de Patriarhi, aşezate pe temelii în Apostoli, întru care este izbăvirea şi sfânta sfintelor, mai înainte vestită în Profeţi, preîmpodobită în ierarhi şi desăvârşită în martiri, fiind înălţată pe tronul cel cu sfintele moaşte. Altfel spus, biserica este locaş divin întru care s-a săvârşit jertfa mistică, cea dătătoare de viaţă şi unde sunt cele dinăuntru ale sfinţeniei şi sfânta peşteră. Aici este Mormântul şi masa cea hrănitoare de suflet şi de viaţă făcătoare, în ea sunt mărgăritarele, adică dogmele dumnezeieşti ale învăţăturii Domnului, adresate către ucenicii Săi" (P.G., LCLV, col 25-1004 trad de Toma Teodorescu, *Tratat asupra tuturor dogmelor credinţei noastre ortodoxe*, Bucureşti, 1865, p. 120). Mai mult simbolismul ei îmbracă şi un caracter antropologic, ce lipseşte templului iudaic, exprimat magistral de Sfântul Maxim Mărturisitorul (,,Biserica este un om duhovnicesc, iar omul o Biserică tainică"). Actele sfinte săvârşite în interiorul ei sunt şi ele împlinirea prefigurărilor vetero-testamentare şi culminează cu Jertfa euharistică, antitip al jertfelor de expiere din ritualul iudaic.

Biserica devine astfel mediu de îndumnezeire a omului, Trup mistic, Mireasă a lui Hristos, atribute ce îi evidenţiază superioritatea faţă de Templu. Cu alte cuvinte, în comparaţie cu templul care era doar locaş de cult, casă a lui Dumnezeu, Biserica este şi o realitate vie divino-umană, al cărei scop este transfigurarea oamenilor şi a întregului cosmos, sens ce lipseşte templului, sau e menţionat ulterior în Cărţile apocrife, dar destul de vag.

Slujba sfinţirii Bisericii confirmă concepţia creştină privind strânsa legătură dintre Templul Vechiului Testament şi biserica Noului Testament. Psalmii care se citesc (ps. 83: ,,Cât de iubite sunt lăcaşurile Tale; 86: ,,Că în Tine este locul tuturor''; 121: ,,Casa Domnului''; 126: ,,De n-ar zidi Domnul casa, în zadar s-ar osteni cei ce o zidesc"; 136: ,,Adu-ţi aminte Doamne") fac parte din cultul iudaic şi au ca laitmotiv prezenţa permanentă a Dumnezeului puterilor în interiorul lăcaşului sfânt. Ungerea cu Sfântul Mir a altarului care este astfel consacrat şi devine Sfânta Masă, pe care se săvârşeşte jertfa nesângeroasă este preluată din ritualul de sfinţire a jertfelnicului pe care se aduceau arderile de tot (,,Să ungi jertfelnicul arderilor de tot şi toate lucrurile lui şi să sfinţeşti jertfelnicul şi va fi sfinţenie mare'' Ieşire 40_{10}). Apoi rânduiala ce prevede săvârşirea timp de 7 zile consecutiv a liturghiei în biserica nou sfinţită este pusă în legătură cu jertfele de împăcare ce s-au adus la sfinţirea templului.(III Regi VIII, 63)

Numărul mare al pasajelor biblice vetero-testamentare se îmbină cu rugăciuni în care este invocat Duhul Sfânt, cu acte rituale ce simbolizează lucrarea comună şi prezenţa Sfintei Treimi, a celor nouă cete îngereşti, etc. Apar şi elementele noi însă, specifice creştinismului, dintre care cel mai evident este aşezarea Sfintei Mese pe moaştele martirilor, sugerând că biserica are la temelie jertfa Mântuitorului, apoi jertfele sfinţilor şi martirilor. În ,,Viaţa în Hristos'' Nicolae Cabasila afirmă chiar că moaştele sfinţilor sunt adevăratul altar al bisericii. Jertfa martirilor este cea care sfinţeşte biserica creştină la fel cum sacrificiile animale sfinţeau templul iudaic. Valoarea devoţiunii lor este cu mult superioară însă, şi este un îndemn pentru toţi membrii Bisericii de a-şi dărui viaţa lui Hristos (Mihai Radu, *Slujba sfinţirii în ritul liturgic ortodox*, în rev Studii Teologice, an XXVII (1975) nr 7-8, p. 589).

Întreaga ceremonie liturgică a sfinţirii lăcaşului de cult este practic imaginea spiritualizată, transfigurată a consacrării templului iudaic, sugerând atât continuitatea, dar şi superioritatea bisericii creştine, antitip, imagine desăvârşită a templului în Legea Harului.

Raportul templu-biserică în concepţia primilor creştini

Primii creştini au provenit din iudei, şi acest lucru a avut o importanţă considerabilă în răspândirea ulterioară a creştinismului şi în special în organizarea lui, care s-a orientat după rânduielile vechiului cult iudaic. Mai mult rugăciunea şi predicarea cuvântului se făcea deseori în templu şi în sinagogă, expresie a faptului că exista o legătură genetică, organică între creştinism şi iudaism. Cu toate acestea ,,stabilirea unei relaţii nu constituie însă şi explicarea semnificaţiei sale". (Al. Schmemann, *Introducere în teologia liturgică*, p. 104) Creştinii, deşi respectau o serie de practici şi structura cultului iudaic, aveau conştiinţa că aparţin unei noi religii, aveau simţul apartenenţei la o nouă comunitate, care încerca să-şi stabilească propriile sale norme (chiar dacă formal lucrul acesta se producea printr-o cvasi-imitare a unor aspecte din cultul iudaic). Este destul de greu de înţeles acest fenomen dacă-l privim într-o simplă accepţie proximistă. Afirmarea identităţii noii religii nu a implicat renegarea mediului iudaic în care se constituise, dar nici un sincretism iudeo-creştin.

În mentalitatea primilor creştini Templul ocupa încă un loc important. Însăşi Mântuitorul îndeplinea prescripţiile religioase iudaice cu privire la templu, respecta preoţia şi sărbătorile iudaice. Episodul izgonirii din templu a schimbătorilor de bani este mai mult decât grăitor, la fel şi plătirea dării (Matei XVII $_{25-27}$).

Rugăciunile se făceau deci la templu sau sinagogă, prescripţiile erau respectate, creştinii fiind apreciaţi drept ,,plini de râvnă pentru lege'' (FA21$_{20}$). Existau însă şi deosebiri faţă de iudei dintre care cea mai evidentă era săvârşirea Euharistiei. Dar pentru această ceremonie se foloseau numai casele particulare, la fel şi pentru agape. Accentul este pus treptat însă în creştinism pe comunitatea de credincioşi, adevăratul templu ,Trupul mistic al lui Hristos potrivit expresiei pauline, şi mai puţin pe lăcaşul de cult. Dealtfel însuşi Iisus comparase Templul cu trupul Său. Se observă astfel reevaluarea ideii de templu ca lăcaş, condiţie şi loc pentru mijlocire, în ideea de templu ca Biserică şi comunitate de credincioşi. Yves Congar afirmă chiar: ,,De îndată ce dăm peste problema templului în creştinism după Cincizecime, imediat întâlnim afirmaţia deplin articulată: acest templu este Biserica însăşi, comunitatea credincioşilor" (Yves Congar, *Le Mystère du Temple*, p. 180, cit de Al. Schmemann, op. cit., p. 155).

Dimensiunea spirituală a comunităţii apare mai importantă şi este deseori accentuată în comparaţie cu Templul iudaic sau sinagoga. Mai mult comunităţile creştine încep să se numească biserici încă din epoca apostolică (FA V$_{11}$; IX$_{3}$; XVIII$_{22}$; XX$_{17}$) şi să-şi exprime identitatea cultică prin refuzul unor practici pur iudaice. Sinodul I ecumenic interzice în cele din urmă toate practicile iudaizante sub pedeapsa excomunicării. Această atitudine este vizibilă şi în refuzul unor comunităţi creştine de a prelua sinagogile şi a le transforma în biserici.

Dar odată cu secolul IV când lăcaşul de cult dobândeşte o semnificaţie independentă şi capătă un caracter sacru explicit, fiind clădit pe moaştele martirilor, forma sa predominantă este cea basilicală, întrucât în felul acesta aducea aminte de templul lui Solomon. Deşi dezvoltarea ulterioară a creştinismului , în special a bisericii ca lăcaş de cult , s-a făcut potrivit propriilor nevoi liturgice şi funcţionale, inspirându-se mai degrabă din fastul de la curtea imperială şi nu din ceremonialul iudaic , aluziile la templul iudaic vor fi totuşi permanent prezente .

În creştinism templul iudaic este privit ca o imagine translucidă a Bisericii creştine. De aceea permanent în simbolismul şi arhitectura sa biserica va face referire la templu , îşi va revendica originea şi îşi va afirma continuitatea în legătură cu el, dar bineînţeles la un nivel superior, spiritual, de împlinire a profeţiilor. Este eronat să se afirme că biserica este o simplă imitaţie a templului iudaic sau dimpotrivă o reacţie creştină la ceea ce a reprezentat templul

în viziunea iudaică.

În arhitectura eclesiastică se impune deci o atenţie deosebită faţă de acest aspect esenţial al simbolismului bisericii creştine, pentru că numai astfel poate fi înţeles caracterul ei profetic şi dimensiunea sa atemporală.